Die Szenenanweisungen im deutschen naturalistischen Drama

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der hohen
Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

Vorgelegt von
Wilhelm Meincke
aus Rostock-Riekdahl

Schwerin (Mecklb.) 1930
Druck von W. Sandmeyer, Hofbuchdruckerei, Königstraße 25/27

Die Szenenanweisungen im deutschen naturalistischen Drama

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der hohen
Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

Vorgelegt von
Wilhelm Meincke
aus Rostock-Riekdahl

Schwerin (Mecklb.) 1930
Druck von W. Sandmeyer, Hofbuchdruckerei, Königstraße 25/27

Referent: **Professor Dr. Utitz.**

Korreferent: **Geheimrat Professor Dr. Erhardt.**

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Dezember 1924*).

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

*) **Anmerkung:** Durch verschiedene bedauerliche Verhinderungen beruflicher Art konnte die von einer hohen Philosophischen Fakultät im Jahre 1924 angenommene Dissertation erst 1930 gedruckt werden.

Einteilung.

A. Einleitung. Seite

§ 1. Allgemeine Einführung 5
§ 2. Die Szenenanweisungen der vornaturalistischen Bühnenwerke 8

B. Hauptteil.

Erster Abschnitt:

Die einzelnen Szenenanweisungen . . . 17
§ 1. Titel 17
§ 2. Ortsangaben 19
§ 3. Zeitangaben 20
§ 4. Personen 21
§ 5. Bühnenausstattung 31
§ 6. Stimmungsschilderung 38
§ 7. Redeanweisungen 48
§ 8. Spielanweisungen: 65
a) Spiel mit Rede 65
b) Spiel ohne Rede 71
§ 9. Stumme Szene 82

Zweiter Abschnitt:

Fremdländische Einflüsse 84
§ 1. Ibsen 84
§ 2. Andere nordische, romanische und slawische Einflüsse 94

Dritter Abschnitt:

Der Eigenwert 96
§ 1. Der deutsche Eigenwert der szenischen Gestaltung des deutschen naturalistischen Dramas . 96
§ 2. Der dichterische Eigenwert der szenischen Gestaltung des deutschen naturalistischen Dramas 101

C. Schlußteil.

Die Szenenanweisungen der nachnaturalistischen Bühnenwerke 107

* * *

Literatur-Verzeichnis 111
Lebenslauf 113

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552721_0141

A. Einleitung.

§ 1.

Allgemeine Einführung.

Das Wort des Dichters wirkt nur dramatisch, sobald es der Darsteller auf der Bühne verkündet. Ebenso muß alles andere, das außer der Sprache zum dramatischen Kunstwerk gehört, die Umgebung der handelnden Personen, die Art ihrer Rede und ihres Spiels usw. zuerst vom Dichter in Anweisungen gegeben und gestaltet werden; aber durch die von der Bühne geschaffene materielle Verwirklichung derselben entsteht erst die vollendete Welt des Dramas. Hier leistet die Regie die weitere künstlerische Vollendung. Ihre Arbeit schafft das Regiebuch.

Die Szenenanweisungen eines Dramas sind also die Form, durch die die dichterische Gestaltung der Bühne alles angibt, was nicht durch das zusprechende Wort ausgedrückt werden kann; aber für die Charakteristik der Personen und deren Handlungen, zur Entstehung des dramatischen Kunstwerkes überhaupt, notwendig ist. Ihre Aufgaben sind demnach: die Umgebung der Personen, die Art ihrer Rede und ihres Spiels vorzuschreiben. Das geschieht in den Angaben der Bühnenausstattung und in den Rede- und Spielanweisungen. Weiter zählt zu den Szenenanweisungen die Personenbeschreibung, die die Personen selbst — etwa ihr Aussehen, die Kleidung, Charaktereigenschaften u. a. — bestimmt; soweit die Sprache des Dramas auch solche Werte nicht darstellen kann oder will. Auch für die dramatische Handlung sind die szenischen Anweisungen von Bedeutung, und zwar hauptsächlich durch die Stimmungsschilderung, die meistens die Handlungsgeschehnisse unterstützt oder begleitet.

Auch das zu sprechende Wort kann in gewisser Weise zu szenischer Gestaltung beitragen. Im Gespräch wird etwa über die anderen Personen oder über das dramatische Milieu

irgend etwas ausgesagt. Die Wechselbezogenheit zwischen der Sprache und dem Szenischen ist deshalb natürlich immer eine sehr enge. Trotzdem kann man theoretisch die dramatische Gestaltung des Dichters in die der Sprache und in die des Szenischen scheiden. Diese Untersuchung hat es mit der letzteren allein zu tun.

Nun ist leicht zu verstehen, daß die Form und das Wesen der szenischen Anweisungen in den einzelnen Kunstepochen, wie die Form und das Wesen des Dramas überhaupt, verschieden sein müssen. Das Kunstwollen ist dafür das bestimmende. Die klassische Zeit sah die Welt und den Menschen anders und hat darum auch andere dramatische Charaktere und andere dramatische Formen geschaffen als etwa der Naturalismus. So müssen für die verschiedenen Zeiten die verschiedenen Arten der dramatischen und damit auch der szenischen Gestaltung voneinander unterschieden werden. Dieser Unterschied wird am besten durch Klärung der verschiedenen Ursachen festgestellt. Natürlich, die Ursachen müssen immer im Kunstwollen der betreffenden Zeit wurzeln. Aber, wie kommt diese zu solchen und zu keinen anderen Formen? Darin liegt das Entscheidende auch für diese Untersuchung; deren erste Frage also lautet: *Wie kommt das deutsche naturalistische Drama in natürlichem Zusammenhang mit dem dichterischen Kunstwollen zu seiner besonderen Art von szenischen Anweisungen?*

Hiernach können die Wesensmerkmale leichter gefunden, untersucht und beschrieben werden.

Der Wert eines dramatischen Kunstwerkes ist zuletzt von dem Verhältnis zur Bühne, d. h. von der Möglichkeit der Bühnenwiedergabe abhängig. Darum muß bei seiner Betrachtung oder bei der eines seiner Teile, der Szenenanweisungen in diesem Falle, auch nachgeprüft werden, wie weit die dichterische Gestaltung die Bedingungen und Forderungen der Bühne berücksichtigt. Von jeder neuen Dramatik müssen meistens solche Schwierigkeiten, die durch die Gebundenheit an die Bühne dem rein dichterischen Kunstwollen entgegentreten, überwunden und ausgeglichen werden. Daher die zweite wichtige Frage: *Wie verhält sich die in den Szenenanweisungen niedergelegte dichterische Gestaltung zur Möglichkeit der Bühnenwiedergabe?*

Nach diesen Fragestellungen baut sich ungefähr der erste Hauptabschnitt über: „Die einzelnen Szenenanweisungen" auf. Im zweiten Abschnitt sind die fremdländischen Einflüsse behandelt. Die Scheidung in das den Szenenanweisungen des deutschen naturalistischen Dramas Ursprüngliche und in das an Fremdem Übernommene ermöglicht die im dritten Abschnitt gegebene besondere Betonung des deutschen Eigenwertes. Nur dadurch kann das Bild der hier zu untersuchenden szenischen Anweisungen vollständig und in allen Einzelheiten klar werden. Eine weitere kurze Untersuchung der szenischen Gestaltung vor und nach dem Naturalismus, die als Einleitung bzw. als Schlußkapitel dient, soll besonders den Unterschied gegen die vorhergehende und nachfolgende Kunstepoche deutlich machen und den Eindruck festigen, daß die Szenenanweisungen des deutschen Naturalismus durch das Wollen dieser Kunstrichtung bedingt und aus demselben natürlich entstanden sind.

Von den zahlreichen Arbeiten über das deutsche naturalistische Drama[1]) hat keine die Szenenanweisungen im einzelnen und für sich behandelt, sondern dieselben immer nur zur allgemeinen Wesensbeschreibung mehr oder weniger herangezogen. Darum konnte ich die vorhandene Literatur nur zur allgemeinen Einführung in das Wesen des Naturalismus und in das des naturalistischen Dramas benutzen. Auch „Die Kultur der Gegenwart" von Emil Utitz durfte, seinen Zielen gemäß, nicht über die angegebenen Grenzen in der Behandlung der Szenenanweisungen hinausgehen. Das Werk weist aber auf die besondere szenische Gestaltung des deutschen naturalistischen Dramas als auf einen Hauptwesenszug hin und gibt im vierten Abschnitt: „Wortkunst und Theater" an vielen Stellen genauere Beschreibungen, auf die ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zurückkommen werde. Besonders noch zu erwähnen ist dann: Alfred Kerr: „Das neue Drama" (Berlin 1904)[1a]). Kerr hat dem Buch als Anhang eine von ihm im Jahre 1891 verfaßte Darstellung über die: „Technik des modernen Dramas" beigefügt. Dieser Abschnitt interessiert hier in erster Linie. Kerr behandelt da die tiefgreifendsten dramatisch-technischen Wandlungen; vornehmlich die Abkehr vom Mo-

[1]) Siehe Literaturverzeichnis.
[1a]) Auch erschienen in: Alfred Kerr: Gesammelte Schriften. Erste Reihe, Bd. 1. Berlin 1917.

nolog und die Umformung der dramatischen Sprachgestaltung. Manche Ergebnisse unserer Untersuchung dürfen sich im folgenden auf Kerr berufen.

§ 2.

Die Szenenanweisungen der vornaturalistischen Bühnenwerke.

Über die Szenenanweisungen bis 1700 ist eine Arbeit von Siegfried Mauermann: „Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700" (Dissertation, Berlin 1911) erschienen.

Das Wesentliche der Szenenanweisungen der folgenden Zeit bis zum Naturalismus kann wegen der gebotenen Kürze dieser Vorbemerkungen nur an den Hauptwerken der größten Dramatiker gezeigt werden.

Von Lessing über Goethe, Schiller, Grillparzer bis Hebbel sind die Szenenanweisungen im wesentlichen gleich. Es ist ein gewisser Unterschied zwischen den historischen Tragödien und den bürgerlichen Trauerspielen festzustellen. Bei den ersteren treten im Spiel mehr die großen Massenbewegungen, auch das Pathos der Hauptcharaktere und bei den anderen die feineren Bewegungen, die zartere Gestik und Mimik, hervor. Abweichungen von der üblichen Form dürfen nicht übergangen werden, weil darin wichtige dichterische Eigenheiten zu finden sind. Die Personenbeschreibungen fehlen zum Beispiel bei allen, außer bei Schiller. „Fiesko" bringt für alle handelnden Personen genaue Angaben. Für Fiesko selbst: „Fiesko, Graf von Lavagna. Haupt der Verschwörung. Junger, schlanker, blühendschöner Mann von dreiundzwanzig Jahren — stolz mit Anstand — freundlich mit Majestät — höfisch — geschmeidig und ebenso tückisch." Weiter ist in einigen Schillerschen Werken vor allem das Äußere einzelner Personen bestimmt. Für den Hofmarschall von Kalb in „Kabale und Liebe": „in einem reichen, aber geschmacklosen Hofkleide, mit Kammerherrnschlüssel, zwei Uhren und einem Degen. Chapeau-bas und frisiert à la Hérisson. Er fliegt mit großem Gekreisch auf den Präsidenten zu und breitet einen Bisamgeruch über das ganze Parterre." Für Maria Stuart im fünften Aufzug, sechste Szene, vor der Hinrichtung: „Sie ist weiß und festlich gekleidet, am Halse trägt sie an einer Kette von

kleinen Kugeln ein Agnus Dei, ein Rosenkranz hängt am Gürtel herab, sie hat ein Kruzifix in der Hand und ein Diadem in den Haaren, ihr großer schwarzer Schleier ist zurückgeschlagen." Auch im „Don Carlos" heißt es vom Kardinal Großinquisitor: „Ein Greis von neunzig Jahren und blind, auf einem Stab gestützt" und von Freiherrn von Attinghausen in „Wilhelm Tell": „Ein Greis von fünfundachtzig Jahren, von hoher edler Statur, an einem Stabe, worauf ein Gemsenhorn, und in ein Pelzwams gekleidet."

Diese von Schiller gegebene genaue Beschreibung einzelner Personen kehrt meines Wissens in der Dramatik seiner Zeit nicht wieder. So kann die Erklärung für diese Ausnahme nur in dem besonderen dramatischen Schaffen des Dichters gesucht werden. Schiller war so stark auf das Bühnendramatische eingestellt, daß seine Personen nicht nur in Charakter und Wesen, sondern auch in allen Einzelheiten des Äußeren; in Kleidung, Aussehen, Haltung usw. seinem Geiste vorschwebten und so in der Dichtung gestaltet wurden.

Die Angabe der Bühnenausstattung zeigt in den vornaturalistischen Werken ebenfalls durchgehende Gleichheit. Man findet die einfache Benennung des Handlungsplatzes und dazu, wie etwa in „Götz von Berlichingen", die Ortsangabe, sobald diese für die Handlung von Wichtigkeit ist. Dafür folgende Beispiele:

Lessing: Nathan der Weise:
Szene: Flur in Nathans Hause.
„ Ein Platz mit Palmen.
„ Des Sultans Palast.

Lessing: Emilia Galotti:
Szene: Ein Kabinett des Prinzen.

Goethe: Götz v. Berlichingen:
Szene: Herberge zu Schwarzenberg in Franken.
„ Götzens Burg zu Jaxthausen.

Goethe: Egmont:
Szene: Palast der Regentin.
„ Platz in Brüssel.
„ Egmonts Wohnung.

Goethe: Faust:
Szene: In einem hoch gewölbten, engen gotischen Zimmer.
„ Vor dem Tor.
„ Ein Gartenhäuschen.

Schiller: Die Räuber:

Szene: Saal im Mohrischen Schloß.
„ Schenke an den Grenzen von Sachsen.
„ Die böhmischen Wälder.
„ Gegend an der Donau.

Hebbel: Judith:

Szene: Gemach der Judith.
„ Öffentlicher Platz in Bethulien.

Nur bei außergewöhnlichen Bild- und Stimmungsabsichten, wie etwa in „Wilhelm Tell", wo von der Natur der Berge und der Schönheit ihrer Heimat, für die die Schweizer in den Kampf ziehen, der Eindruck der dramatischen Handlung mit abhängt, ist eine Einzelausstattung der Bühne angegeben.[2]) Grillparzer hat wohl als einziger für fast alle Bilder eine genauere Beschreibung angewandt. Sein Drama „Die Ahnfrau" verlangt für den ersten Aufzug als Bühnenausstattung: „Gotische Halle. Im Hintergrunde zwei Türen. An beiden Seitenwänden, links und rechts, ebenfalls eine Tür. An einer Kulisse des Vordergrundes hängt ein verrosteter Dolch in seiner Scheide. Später Winterabend. Licht auf dem Tische."

Genauere Szenenanweisungen verwenden die klassischen Dichter für das Spiel. Der Rede sind, mit wenigen Ausnahmen,[3]) nur Anweisungen der Richtung, also „beiseite", zu dem oder zu dem usw., beigegeben. Das bürgerliche Trauerspiel kann als Vorläufer des naturalistischen Dramas aufgefaßt werden und bei der szenischen Gestaltung zeigt sich diese Ähnlichkeit in den Spielanweisungen am deutlichsten. Oft wird dieses Spiel in der Durchbildung und der Betonung der Feinheiten vom Naturalismus nicht übertroffen. Davon sollen die folgenden Beispiele überzeugen:

Lessing: Emilia Galotti:

Der Prinz: „Indem er sich zu fassen sucht, aber ohne ein Auge von dem Bilde zu verwenden." (Erster Aufzug, vierter Auftritt.)

[2]) Vergleiche auch: „Egmont": Egmonts Gefängnis.
„Kabale und Liebe": II. Aufzug, 1. Szene.
„Wallensteins Lager".
„Judith": I. Aufzug.

[3]) Z. B. „Emilia Galotti": IV. Aufzug, 1. Auftritt.

Der Prinz: „Er klingelt, und indem er einige von den Papieren auf dem Tische hastig zusammenrafft, tritt der Kammerdiener ein.“ (Erster Aufzug, siebter Auftritt.)

Graf Appiani: „Tritt tiefsinnig mit vor sich hingeschlagenen Augen herein und kommt näher, ohne sie zu erblicken, bis Emilia ihm entgegenspringt.“ (Zweiter Aufzug, siebter Auftritt.)

Goethe: Clavigo:

Clavigo: „Verliert alle Munterkeit aus seinem Gesicht, und sein Ernst geht nach und nach in eine Verlegenheit über, die immer sichtbarer wird.“ (Zweiter Akt.)

Schiller: Kabale und Liebe:

Ferdinand: „Hat in der Zerstreuung und Wut eine Violine ergriffen und auf derselben zu spielen versucht. — Jetzt zerreißt er die Saiten, zerschmettert das Instrument auf dem Boden und bricht in ein lautes Gelächter aus.“ (Dritter Aufzug, vierte Szene.)

Ferdinand und Louise: „Sie kommt langsam mit dem Licht zurück, setzt es nieder und stellt sich auf die entgegengesetzte Seite vom Major, das Gesicht auf den Boden geschlagen und nur zuweilen furchtsam und verstohlen nach ihm herüberschielend. Er steht auf der anderen Seite und sieht starr vor sich hinaus. Großes Stillschweigen, das diesen Auftritt ankündigen muß.“ (Fünfter Aufzug, siebte Szene.)

Solchen Feinheiten der Charakteristik steht im eigentlichen Handlungs- und Heldendrama größere Bewegtheit des Spiels gegenüber; wie in „Wilhelm Tell“ das Spiel nach dem Tod des Freiherrn von Attinghausen (vierter Aufzug, zweite Szene): „Er fällt in das Kissen zurück — seine Hände halten entseelt noch die andern gefaßt. Fürst und Stauffacher betrachten ihn noch eine Zeitlang schweigend, dann treten sie hinweg, jeder seinem Schmerz überlassen. Unterdessen sind die Knechte still hereingedrungen, sie nähern sich mit Zeichen eines stillern oder heftigern Schmerzes, einige knien bei ihm nieder und weinen auf seine Hand; während dieser stummen Szene wird die Burgglocke geläutet.“ Diese Szene hat mit

der stummen Szene des Naturalismus ohne Zweifel große Ähnlichkeit, vor allem, da sie auch das Stimmungsmäßige betont (Läuten der Burgglocke) und als ein besonderer Handlungsvorgang das vorangehende Ereignis von dem kommenden scheidet. Aus „Maria Stuart" (fünfter Aufzug, neunter Auftritt) nenne ich noch ein weiteres Beispiel für die größere Bewegtheit des Spiels im Handlungs- und Heldendrama: „Sie wendet sich zu gehen, in diesem Augenblick begegnet ihr Auge dem Grafen Leicester, der bei ihrem Aufbruch unwillkürlich aufgefahren und nach ihr hingesehen. — Bei diesem Anblick zittert Maria, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken; da ergreift sie Graf Leicester und empfängt sie in seinen Armen. Sie sieht ihn eine Zeitlang ernst und schweigend an, er kann ihren Blick nicht aushalten, endlich spricht sie."

Das klassische Drama verbindet auch das Auftreten der Hauptpersonen und ihr Abgehen von der Bühne sehr oft mit einer besonderen Spielanweisung. Das Erscheinen der Johanna (Jungfrau von Orleans; I. Aufzug, 9. und 10. Szene) oder die Abschiedsszene in „Maria Stuart" vor dem Gang der Maria zum Schafott, sind hierfür bekannte Beispiele.

Zuletzt findet sich im klassischen Drama schon eine sehr entwickelte Stimmungsschilderung. Bei Goethe ist es vor allem die Musik, die die Höhepunkte der Handlung symbolisch verklärt. „Egmont" schließt mit einer Siegessymphonie, die erst den Sinn des Dramas, den heroischen Sieg Egmonts trotz seines Todes auf dem Schafott, zum letzten Abschluß bringt.[4]) Schiller erzeugt dramatische Stimmungen in verschiedener Art und mit wechselnden Mitteln. Die Alpenstimmung im „Wilhelm Tell" etwa durch den Kuhreihen und „das harmonische Geläut der Herdenglocken". Im letzten Aufzug des „Fiesko" finden sich besondere Licht- und Naturstimmungen: „Nach Mitternacht — große Straße in Genua — hier und da leuchten Lampen an einigen Häusern, die nach und nach auslöschen. — Im Hintergrunde der Bühne sieht man das Thomastor, das noch geschlossen ist. In perspektivischer Ferne die See. — Einige Menschen gehen mit Handlaternen über den Platz, darauf die Runde und Patrouille. — Alles ist ruhig. Nur das Meer wallt etwas ungestüm."

[4]) Vergleiche auch: „Clavigo". (Die Musik beim Leichenzug der Marie Beaumarchais.)

Die Stimmungen zu Beginn der neuen Szene sind vorwiegend durch Spiel wiedergegeben. Das ist bei allen klassischen Dichtern fast zur Regel geworden.

Die Zeit der deutschen Dichtung von Lessing bis Hebbel hat für die szenische Gestaltung eine ganz bestimmte Form ausgebildet. Diese Form hat sich für gewisse Arten des Dramas, für die historische Tragödie z. B., bis zum Naturalismus hin gehalten. Sie ist bei Adolf Wilbrandt und auch bei Ernst von Wildenbruch, der zeitlich schon mit dem Naturalismus zusammengehört, immer wieder anzutreffen. Dagegen brachte nun Richard Wagner durch die Reihe seiner Werke eine vom Klassischen ganz verschiedene szenische Gestaltung, die in der deutschen Dichtung ohne Beispiel dasteht. An dieser Stelle kann unmöglich der ganze Reichtum dieser szenischen Welt erschöpft werden. Ich will nur versuchen, von den unendlich mannigfaltigen Stimmungen und von der gediegenen Durchbildung des Spiels einen Eindruck zu geben, weil gerade darin das Eigenartige der Wagnerschen Anweisungen liegt. Die Personenbeschreibung fehlt. Für die Bühnenausstattung werden, wenn man das Stimmungsmäßige ausschaltet, die Einzelheiten, die den Charakter des Bildes bestimmen, genau angegeben. Zu den handelnden Menschen treten mystische Personen hinzu; wie Sirenen, Najaden, Nymphen, Amoretten, Satyren, Faunen usw. Deren Erscheinen hängt meistens mit der Mystik irgendeiner Stimmung, wie sie etwa der Venusberg im „Tannhäuser" geben soll, zusammen. Natürlich knüpft sich an das Auftreten dieser Gestalten wieder ein besonderes Spiel, das dann so ausführliche Anweisungen, wie die des ersten Aufzuges der Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" notwendig macht. Ich führe hier dieses Beispiel an:

„Die Bühne stellt das Innere des Venusberges (Hörselberges bei Eisenach) dar. Weite Grotte, welche sich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar dahinzieht. Aus einer zerklüfteten Öffnung, durch welche mattes Tageslicht hereinscheint, stürzt sich die ganze Höhe der Grotte entlang ein grünlicher Wasserfall herab, wild über Gestein schäumend; aus dem Becken, welches das Wasser auffängt, fließt nach dem ferneren Hintergrunde der Bach hin, welcher dort sich zu einem See sammelt, in welchem man die Gestalten badender Najaden und an dessen Ufern gelagerte Sirenen gewahrt.

Zu beiden Seiten der Grotten Felsenvorsprünge von unregelmäßiger Form, mit wunderbaren, korallenartigen tropischen Gewächsen bewachsen. Vor einer nach links aufwärts sich dehnenden Grottenöffnung, aus welcher ein zarter, rosiger Dämmer herausscheint, liegt im Vordergrunde Venus auf einem reichen Lager, vor ihr das Haupt in ihrem Schoße, die Harfe zur Seite, Tannhäuser halb kniend. Das Lager umgeben, in reizender Verschlingung gelagert, die drei Grazien. Zur Seite und hinter dem Lager zahlreiche schlafende Amoretten, wild über- und nebeneinander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die, von einer Balgerei ermattet, eingeschlafen sind. Der ganze Vordergrund ist von einem zauberhaften, von unten her dringenden, rötlichen Lichte beleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Wasserfalls mit dem Weiß seiner schäumenden Wellen, stark durchbricht; der fernere Hintergrund mit den Seeufern ist von einem verklärt blauen Dufte mondscheinartig erhellt. — Beim Aufzuge des Vorhanges sind, auf den erhöhten Vorsprüngen, bei Bechern noch die Jünglinge gelagert, welche jetzt sofort den verlockenden Winken der Nymphen folgen und zu diesen hinabeilen; die Nymphen hatten um das schäumende Becken des Wasserfalls den auffordernden Reigen begonnen, welcher die Jünglinge zu ihnen führen sollte: die Paare finden und mischen sich; Suchen, Fliehen und reizendes Necken beleben den Tanz. Aus dem ferneren Hintergrunde naht ein Zug von Bacchantinnen, welcher durch die Reihen der liebenden Paare, zu wilder Lust auffordernd, daherbraust. Durch Gebärden begeisterter Trunkenheit reißen die Bacchantinnen die Liebenden zu wachsender Ausgelassenheit hin. Satyre und Faune sind aus den Flüssen erschienen und drängen sich jetzt mit ihrem Tanze zwischen die Bacchanten und liebenden Paare. Sie vermehren durch ihre Jagd auf die Nymphen die Verwirrung; der allgemeine Taumel steigert sich zur höchsten Wut. Hier, beim Ausbruche der höchsten Raserei, erheben sich entsetzt die drei Grazien. Sie suchen den Wütenden Einhalt zu tun und sie zu entfernen. Machtlos, fürchten sie selbst mit fortgerissen zu werden: sie wenden sich zu den schlafenden Amoretten, rütteln sie auf und jagen sie in die Höhe. Diese flattern wie eine Schar Vögel aufwärts auseinander, nehmen in der Höhe, wie

in Schlachtordnung, den ganzen Raum der Höhle ein und schießen von da herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe. Die Verwundeten, von mächtigem Liebessehnen ergriffen, lassen vom rasenden Tanze ab und sinken in Ermattung. Die Grazien bemächtigen sich der Verwundeten und suchen, indem sie die Trunkenen zu Paaren fügen, sie mit sanfter Gewalt nach dem Hintergrund zu zu zerstreuen. Dort nach den verschiedensten Richtungen hin entfernen sich (z. T. auch von der Höhe herab durch die Amoretten verfolgt), die Bacchanten, Faunen, Satyren, Nymphen und Jünglinge. Ein immer dichterer, rosiger Duft senkt sich herab; in ihm verschwinden zunächst die Amoretten; dann bedeckt er den ganzen Hintergrund, so daß endlich, außer Venus und Tannhäuser, nur noch die drei Grazien sichtbar zurückbleiben. Diese wenden sich jetzt nach dem Vordergrunde zurück; in anmutigen Verschlingungen nahen sie sich Venus, ihr gleichsam von dem Siege berichtend, den sie über die wilden Leidenschaften der Untertanen ihres Reiches gewonnen. — Venus blickt dankend zu ihnen."

In dieser Anweisung sind Bühnenausstattung, Spiel und Stimmung zusammengefaßt und solche Vereinigung alles Szenischen in einer großen Anweisung ist bei Wagner sehr häufig. Dabei bleibt das Dramatische immer bewahrt. Die ausführlichsten Angaben werden niemals, wie die des Naturalismus, rein episch.

Das mit dem Gesang verbundene Einzel- und Massenspiel ist bis in alle Kleinheiten durchgebildet und auch da, wo es den Auftritt von Hauptpersonen begleitet. Das Erscheinen des fliegenden Holländers oder die Ankunft Lohengrins zeigen, wie Wagner das erste Sichtbarwerden eines Haupthelden oft ganz in den Mittelpunkt der augenblicklichen Handlung treten läßt, und die Stimmung und ein lange währendes Spiel allein dafür geschaffen sind. Die Ausdehnung des Spiels überhaupt, weiter auch die so stark betonten Auftritte und die Stimmung hängen nun ausschließlich mit musikdramatischen Absichten zusammen. Diese eigene Gestaltung des Szenischen, die von Wagner ausging, ist für das Musikdrama geschaffen worden. Dort lebt sie auch fort, während das Wortdrama von ihr weniger beeinflußt wurde.

Eine andere Eigenerscheinung des deutschen Dramas, die unmittelbar dem Naturalismus vorausgeht, sind die Volks-

stücke Anzengrubers. Dieses nahen Zusammenhanges waren sich die Naturalisten sehr wohl bewußt. Die „Freie Bühne" spielte diese Werke in einer Reihe mit den neuerstandenen von Hauptmann, Holz, Schlaf und anderen. Das Leben des Volkes stand ja bei Anzengruber wie bei den Naturalisten im Mittelpunkte des Interesses. Anzengrubers szenische Gestaltung bleibt aber im allgemeinen bei der alten Form. Sie erweitert diese nur durch kurze Personenbeschreibungen, die nicht regelmäßig, sondern vereinzelt gegeben sind; wie im „Pfarrer von Kirchfeld" für den Lux und den Grafen von Finsterberg. Lux ist ein: „rauher alter Weidmann, militärische Haltung" und der Graf hat: „graues Haar, in der Mitte gescheitelt, glattes Gesicht, hohe Binde, steif, trocken, aber aristokratische Manieren, Jagdkleid". Für die Bühnenausstattung sind die wesentlichen Einzelheiten beschrieben; während durch die Angaben für Spiel und Rede dem Überlieferten nichts hinzugefügt wird. Die Stimmungsschilderung zieht volkstümlichen Gesang und Musik weitgehend heran. „Der Pfarrer von Kirchfeld" heißt sogar ein „Volksstück mit Gesang". Hier dienten aber vorhandene Formen als Vorbild. Die Verwendung von Gesang und Musik im Schauspiel ist eine alte Wiener Tradition und ursprünglich von der Volksposse übernommen. Freilich waren in dieser Volksposse mit Gesang und Musik andere Erlebniswerte verbunden, als in den dramatischen Werken von Anzengruber und auch in denen von Raimund und Nestroy. Die volkstümliche Art der Dramatik Anzengrubers und ihr Hauptstreben, das Wesen der Heimatbewohner lebendig darzustellen, erklärt aber sehr leicht diese scheinbar außergewöhnliche Stimmungsschilderung eines Wortdramas.

Als die letzten Werke Anzengrubers: „Das vierte Gebot" (1877), „Der Fleck auf der Ehr" (1889) usw. erschienen, hatte sich im Norden die naturalistische Dramatik Ibsens schon durchgesetzt. So ist also die Zeit erreicht, da diese auch in Deutschland zu herrschen anfing.

B. Hauptteil.

Erster Abschnitt:

Die einzelnen Szenenanweisungen.

§ 1.

Titel.

Die dramatische Kunst des Naturalismus hat als Gestaltungsformen das Problem-, Milieu- und Charakterdrama. Auch die Titelgebung scheidet sich im wesentlichen nach diesen drei Arten. Der Titel soll von dem Inhalt, dem Geist und dem Problem des Dramas einen ersten Begriff geben. Nicht allein, um schon vor der Betrachtung des Dramas eine gewisse Vorstellung zu vermitteln, sondern um auch für den Ablauf der dramatischen Geschehnisse den Zuschauer in eine richtige Einstellung zu bringen, von der aus er das einzelne aufnimmt und wertet. Das Problemdrama wird seinen Stoff nur selten in einer einfachen Titelbenennung ausdrücken können. Darum kam es dazu, daß Gehalt und Sinn in einen symbolischen Begriff gekleidet werden mußten, und so sind als Titel des Problemdramas symbolische Benennungen verwendet worden. Welcher Art sind diese symbolischen Titel des Problemdramas?

Häufig spielt in den Handlungsvorgängen ein realer Gegenstand eine Rolle. Der Name dieses Gegenstandes wird dann der Titel des Werkes [5]). Meistens wird aber das Problem frei symbolisch benannt [6]). Einzelne Dramatiker haben für eine besondere Titelgebung mit dem Werk bestimmte reale Geschehnisse verbunden oder in die Hand-

[5]) Z. B. Hauptmann: „Der Biberpelz", „Der rote Hahn" (Kirchturmzeichen).

[6]) Z. B. Hauptmann: „Das Friedensfest", „Einsame Menschen".
Z. B. Sudermann: „Heimat".
Z. B. Halbe: „Jugend", „Mutter Erde".
Z. B. Schnitzler: „Freiwild".
Z. B. Schönherr: „Glaube und Heimat", „Weibsteufel".

lung eingeflochten. Hauptmann zeigt in „Vor Sonnenaufgang“ (Anfang des zweiten Aktes) das Anbrechen des Tages, das Licht der Morgenfrühe. In Sudermanns „Johannisfeuer“ (dritter Akt) wird das auf der Bühne dargestellte Gartenzimmer eines Gutshauses vom Flammenschein der draußen abgebrannten Teertonnen, also des Johannisfeuers, erleuchtet. Beide Handlungsvorgänge sind zweifellos — neben der Stimmungsschilderung — hauptsächlich für die symbolische Titelgebung da. Oder: „Sodoms Ende“ — diesen Titel leitet Sudermann von einem Bildthema her. Das Gemälde ist ein Werk der Hauptperson des Dramas, des Malers Willy Janikow. Es wird als Bühnenrequisit — in einem Salon hängend — gezeigt. Die Verbindung des symbolischen Titels mit einem Gegenstand der dramatischen Handlung ist hier wohl am offensichtlichsten vorhanden.

Das Charakterdrama hat als Titel den Namen seiner Hauptperson[7]). Häufig wird der Stand oder eine andere Benennung dem Namen hinzugefügt. Der Titel weist dann schon darauf hin, mit welchem Milieu das Werk es zu tun hat („Fuhrmann“ Henschel) oder in welchem Verhältnis die Hauptperson zu dem Milieu steht („Kollege“ Krampton).

Die wenigen reinen Milieudramen nehmen den Namen ihres Milieus als Titel[8]).

Hinter dem Titel steht, ob das Werk als Trauerspiel, Lustspiel, als dramatisches Gedicht, Tragikomödie usw. aufgefaßt werden soll. Auch die Dichter des Naturalismus gebrauchen diese lang überkommenen Bezeichnungen weiter. Sie setzen manchmal nähere Umschreibungen hinzu, wie Halbe die „Jugend“ ein Liebesdrama nennt oder Hauptmann „Vor Sonnenaufgang“ ein soziales Drama, „Die Weber“ ein Schauspiel aus den 40er Jahren, „Biberpelz“ eine Diebeskomödie, „Florian Geyer“ die Tragödie des Bauernkrieges.

Die Bezeichnung „Eine Familienkatastrophe“ für „Das Friedensfest“ wurde freilich zum ersten Male als äußere

[7]) Z. B. Hauptmann: „Kollege Krampton“, „Michael Kramer“, „Fuhrmann Henschel“, „Rose Bernd“.
Z. B. Schlaf: „Meister Oelze“.
Z. B. Hirschfeld: „Agnes Jordan“.

[8]) Z. B. Holz-Schlaf: „Die Familie Selicke“.
Z. B. Hauptmann: „Die Weber“.

Charakterisierung eines dramatischen Kunstwerkes angewandt. Mit diesem Wort hat Hauptmann Stoff und Inhalt des Dramas vortrefflich angedeutet und auch für die Form eine bestimmte Vorstellung gegeben, denn der Begriff „Familienkatastrophe" weist unzweideutig auf ein Trauerspiel hin.

§ 2.

Ortsangabe.

Das Streben des naturalistischen Dramas nach naturgetreuer Milieuschilderung bedingte die bestimmte örtliche Festlegung der Handlung. Das höchste dramatische Gestaltungsziel, die Naturechtheit, konnte sogar nur in dem persönlichen Milieu des Dichters vollauf erreicht werden. Nur dort, wo er selbst durch langen Aufenthalt die Lebensverhältnisse genau kannte, konnte er die Menschen für seine Art der dramatischen Gestaltung richtig studieren und wiedergeben. Mit einem bestimmten Dichternamen verbinden sich deshalb im Naturalismus sofort bestimmte örtliche Vorstellungen. Zu Hauptmann gehört Schlesien, zu Sudermann Ostpreußen und Berlin, zu Schnitzler Wien und zu Schönherr Tirol. So brachten Heimat oder spätere Wohnorte der Dichter von selbst die Orte für die Handlung ihrer Dramen. Berlin kommt so oft als Ort der Handlung vor, weil die Anhänger der naturalistischen Bewegung gerade das Leben der Großstädte aufsuchten; es auch dichterisch gestalten wollten[9]) und dort ihren Wohnsitz nahmen. Von den Provinzen des Reiches sind die des Ostens, z. B. Ost- und Westpreußen durch Sudermann und Halbe, Schlesien durch Hauptmann, besonders vertreten.

Ort und Zeit stehen hinter dem Personenverzeichnis. Textlich werden beide meistens getrennt genannt und nur bei epischer Ausdrucksform zu einem Satzgebilde vereinigt.

Wo die Zeitangaben fehlen, sind gewöhnlich auch die Ortsangaben fortgelassen. Städte werden, wenn nicht mit Namen, als Klein-[10]), Mittel- oder Großstadt, als Markt-

[9]) Sudermann, viele seiner Werke.
Z. B. Hauptmann: „Das Friedensfest", „Einsame Menschen".
Z. B. Holz-Schlaf: „Die Familie Selicke".
Z. B. Holz: „Sonnenfinsternis", „Sozialaristokraten".
Z. B. Hirschfeld: „Agnes Jordan".

[10]) Z. B. Sudermann: „Der Sturmgeselle Sokrates".

flecken[11]) usw. angeführt und dann stets mit Beigabe ihrer provinzialen Lage.

Zur ganz engen Begrenzung des Milieus, um von diesem die genaueste Vorstellung zu geben, wird die Nennung einer Provinz oder einer Stadt durch Grundstücksbezeichnungen, wie Gut, Villa, Fabriketablissement[12]), ergänzt.

§ 3.

Zeitangaben.

Die naturalistische Dramatik wandte sich von der historischen Tragödie ab. Zeitlich war das Interesse auf die Gegenwart und auf deren Wurzel, die letzten Jahrzehnte der Vergangenheit, gerichtet[12]) Die Vergangenheit bleibt im naturalistischen Drama hauptsächlich das die Gegenwart erklärende. Bei Hirschfeld: „Agnes Jordan" beginnt die Handlung im Jahre 1865, am Hochzeitstage der Agnes und endet, über die Jahre 1873 für den zweiten und 1882 für den dritten und vierten Akt, 1896, also in der damaligen Gegenwart. In diesen Zeitausschnitten wird das Schicksal einer dreißigjährigen Ehe, die noch die Gegenwart überdauert, dargestellt. Solche Art der Zeitabgrenzung macht auch den epischen Wesenszug des Dramas deutlich. Und erst ganz am Ende des letzten Aktes, im stummen Schlußspiel, nachdem kein Wort mehr fällt, tritt das stärkste dichterisch-dramatische Erlebnis zu Tage: die Mutter, wie sie, das graue Haupt in die Hände gesenkt, dasitzt und dem Klavierspiel des Sohnes lauscht. Dadurch wird das Werk als Drama erst voll verständlich.

So eng ist der Naturalismus mit seiner Gegenwart verwachsen, daß bei vielen Werken keine Zeit angegeben wird, weil die Zeit der Entstehung als selbstverständliche Zeitfestsetzung gilt[13]). Dies ist dann auch leicht aus dem Ganzen zu erkennen.

Zeitangaben sind ohne Ausnahme hinter das Personenverzeichnis gesetzt und nur kurz angedeutet, durch eine oder

[11]) Z. B. Schlaf: „Meister Oelze".
[12]) Z. B. Sudermann: „Die Ehre".
[12]) Vergleiche Alfred Kerr: „Das neue Drama". Berlin 1904.
[13]) Z. B. Hauptmann: „Vor Sonnenaufgang", „Kollege Crampton", „Rose Bernd".
Z. B. Sudermann: „Die Ehre".

mehrere Jahreszahlen, Jahrzehnte oder mit der Bezeichnung „Gegenwart" und oft noch mit näherer Bestimmung der Jahreszeiten[14]). Häufiger sind diese bei der Stimmungsschilderung zu finden. Sie dienen dann nicht mehr der Zurechtfindung in den Begebenheiten der Handlung, sondern der Stimmungserzeugung, für die Zeitangaben bis auf Tagesstunden genau festgelegt werden. Auch der Dialog bringt Zeiten, meistens die der Uhr, im Zusammenhang mit der Handlung[15]).

Auch durch den Zeitabstand der einzelnen Akthandlungen kann der zeitliche Rahmen der dramatischen Handlung festgelegt werden. Davon wird oft Gebrauch gemacht. Sudermann gibt für die meisten seiner Dramen mit der Zeitangabe auch eine genaue Zwischenaktzeit, ebenso Schlaf in „Meister Oelze" und Hirschfeld in „Agnes Jordan". Hauptmann erwähnt oft am Anfang eines Aktes, wie dieser zeitlich mit dem vorhergehenden zusammenhängt.

Außergewöhnliche Zeitangaben bringen „Der Biberpelz" und „Der rote Hahn". Hier umgrenzen parlamentarische Zeitereignisse — der „Kampf um die lex Heinze" und der „Septennatskampf" — das Handlungsgeschehen. Die Wahl solcher Handlungszeiten zeigt wieder die unmittelbare Verbindung der Hauptmannschen Dramatik mit der realen Gegenwart.

§ 4.

Personen.

Die Schilderung der Personen zeigt mit am deutlichsten die Eigenart der naturalistischen Szenenanweisungen. Da steht eine oft epische Formen erreichende Beschreibung jedes einzelnen Kleidungsstückes, der Art sich zu bewegen, zu reden, der Merkmale des äußeren Aussehens im Gesicht, am Körper, und vor allem findet sich häufig die genaue Angabe der Charakterwerte. Die Personen sind, wenn sie in den Ablauf der Handlung eintreten, schon fertig gebildet. Die Charakterfestlegung in den Szenenanweisungen läßt für die Handlung nur noch die Aufgabe übrig, dem Leben dieser Personen weiter nachzuspüren oder es mit irgendeinem Pro-

[14]) Z. B. Holz-Schlaf: „Die Familie Selicke".
Z. B. Hauptmann: „Das Friedensfest".
Z. B. Schlaf: „Meister Oelze".
[15]) Z. B. Holz-Schlaf: „Die Familie Selicke".

blem zusammenzubringen. So wird im Naturalismus der szenischen Gestaltung für die Darstellung der dramatischen Charaktere eine besondere und wichtige Rolle zugewiesen.

Ein Teil der Anweisungen über Personen, das allgemeine Personenverzeichnis, gehört zum Vortext und ist damit nicht nur für die Regie, sondern in erster Linie für den Zuschauer bestimmt. Seit altersher bringt dieses Personenverzeichnis außer Namen noch das Verhältnis der Personen zueinander, als Stand, Verwandtschaft und sonstige in Frage kommenden Beziehungen. Das ist auch beim Naturalismus so geblieben.

Die Einzelbeschreibung

wird, mit wenigen Ausnahmen[16]), im Text des Dramas beim ersten Auftreten der Personen gegeben. Die Eingliederung in das allgemeine Personenverzeichnis kommt in besonderen Fällen vor.

Die Einzelbeschreibung enthält in sich drei große Gruppen:

I. Die Beschreibung der körperlichen Eigenschaften; der äußeren Gestalt.

II. Die Beschreibung der Wesens- und Charaktermerkmale.

III. Die Beschreibung der Kleidung.

Im „Friedensfest" (im allgemeinen Personenverzeichnis) schreibt Hauptmann von Dr. Scholz:

„68 Jahre alt; ist ungewöhnlich groß, breitschultrig, stark aufgeschwemmt. Gesicht fett, Teint grau und unrein, die Augen zeitweilig wie erstorben, zuweilen lackartig glänzend, vagierender Blick; er hat einen grauen, struppigen Backenbart. Seine Bewegungen sind schwerfällig und zitterig. Er spricht unterbrochen von keuchenden Atemzügen, als ob er Mehl im Munde hätte und stolpert über Silben.

Er ist ohne Sorgfalt gekleidet; ehemals braune, verschossene Sammetweste. Rock und Beinkleider von indifferenter Färbung. Mütze mit großem Schild, steingrau, absonderlich in der Form. Rohseidenes Halstuch. Wäsche zerknittert. Zum Schnäuzen verwendet der Doktor ein großes, türkisches Taschentuch. Er führt bei seinem Eintritt ein spanisches Rohr mit Hirschhornkrücke in der

[16]) Z. B. Halbe: „Jugend", Hauptmann: „Der rote Hahn".

Rechten, hat einen großen Militärhavelock umgehängt und trägt einen Pelzfußsack über dem linken Arm."

Diese Beschreibung gehört zu den ausführlichsten ihrer Art. „Das Friedensfest" strebt in der Weitläufigkeit der Personenzeichnung über alle anderen Werke des Dichters und die seiner Zeitgenossen hinaus; ausgenommen Halbes „Jugend". So sind auch in dem Beispiel alle drei aufgestellten Gruppen vertreten[17]).

Die äußere Gestalt

wird zunächst mit typischen Körpereigenschaften hingestellt:

Loth (Hauptmann: Vor Sonnenaufgang) „ist mittelgroß, breitschultrig, untersetzt; er hat blondes Haar, blaue Augen und ein dünnes lichtblondes Schnurrbärtchen".

Hoffmann (Vor Sonnenaufgang) „ist etwa dreiunddreißig alt, schlank, groß, hager. Kopfhaar und Schnurrbart schwarz, der letztere sehr üppig. Augen schwarz".

Robert Scholz (Hauptmann: Das Friedensfest) „mittelgroß, kräftig, wohlaussehend. Blonder kurz geschorener Kopf".

Braun (Hauptmann: Einsame Menschen) „sechsundzwanzig Jahre alt. Gesicht bleich. Müder Ausdruck. Umränderte Augen. Flaumiges Schnurrbärtchen. Kopf fast kahl geschoren".

Johannes Vockerat (Einsame Menschen) „achtundzwanzigjährig. Mittelgroß, blond".

Professor Krampton (Hauptmann: Kollege Krampton) „ist ein mittelgroßer Mann, hoher vierziger, zart und mit dünnen Beinen. Der Schnurrbart sowie der dichte Backenbart sind ebenfalls tiefschwarz".

Henschel (Hauptmann: Fuhrmann Henschel) „athletisch gebauter Mann von etwa 45 Jahren".

Kopelke (Holz und Schlaf: Die Familie Selicke) „klein, kugelrund, Vollmondgesicht, glatt rasiert".

Wendt (Die Familie Selicke) „ist mehr als mittelgroß und sehr schlank".

Selicke (Die Familie Selicke) „ein großer, breitschultriger Mann mit schwarzgrauem Vollbart".

[17]) Ebenso in Hauptmann: „Vor Sonnenaufgang" bei Loth, Hoffmann, Kahl; Hauptmann: „Das Friedensfest" bei Frau Buchner, Frau Scholz, Auguste Scholz, Ida Buchner; Hauptmann: „Einsame Menschen" bei Braun, Johannes Vockerat, Anna Mahr; Halbe: „Jugend" bei Pfarrer Hoppe.

Oelze (Schlaf: Meister Oelze) „Vornübergebeugt, engbrüstig, abgemagert. Eingefallenes, bartloses Gesicht".
Pfarrer Hoppe (Halbe: Jugend) „fünfziger. Untersetzte, stämmige Natur. Rundes, gerötetes Gesicht".
Rott (Schönherr: Glaube und Heimat) „ein großer, starker Bauer".
Graf v. Trast-Saarberg (Sudermann: Die Ehre) „Mann mit ergrauendem Kopf und langem, blondem Barte, zwischen 40 und 50".
Janikow (Sudermann: Sodom's Ende) „Ende der Sechzig, kurzgeschorenes, weißes Haupthaar, langer, unten abgerundeter, weißer Vollbart. Kurze, gedrungene Gestalt".
Kramer (Sodom's Ende) „vierschrötige Erscheinung, bartloses, derbes Gesicht, Stiernacken".
Weißegger (Sudermann: Der gute Ruf) „klein, dürftig, ergrauend, fünfzigjährig".
Helene (Vor Sonnenaufgang) „— ihre große, ein wenig zu starke Gestalt, — ihres blonden, ganz ungewöhnlich reichen Haares —".
Auguste Scholz (Das Friedensfest) „ist lang aufgeschossen und auffallend mager".
Anna Mahr (Einsame Menschen) „ist vierundzwanzig Jahre alt, mittelgroß, mit kleinem Kopf, dunklem, schlichtem Haar".
Hanne (Fuhrmann Henschel) „junge, stramme Magd".
Toni (Die Familie Selicke) „sie ist mittelgroß, schlank, aber nicht schwächlich. Blond".
Pauline (Meister Oelze) „sie ist eine kräftige Frau in der Mitte der Vierziger mit hübschen, derben, energischen Gesichtszügen".
Adah (Sodom's Ende) „schlanke, blendende Blondine, gegen Mitte der Dreißig".
Kitty (Sodom's Ende) „mittelgroße, schlanke Mädchengestalt von zarter Fülle".
Karla (Der gute Ruf) „schöne hohe Blondine. Ende der Zwanzig".

Sodann werden diese allgemeinen Angaben zumeist durch noch weitere Individualisierung ergänzt:

Loth „in seinen Bewegungen bestimmt, doch ein wenig ungelenk. Sein ganzes Gesicht ist knochig und hat einen gleichmäßig ernsten Ausdruck".

Hoffmann „Gesicht spitz, vogelartig. Ausdruck verschwommen, Augen schwarz, lebhaft, zuweilen unruhig".

Robert Scholz „seine Augen liegen tief und leuchten zuweilen krankhaft".

Johannes Bockerat „geistvolles Gesicht, reges Mienenspiel. Er ist voller Unruhe in seinen Bewegungen".

Professor Krampton „seine Augen quellen hervor, haben oft einen öden und stieren Ausdruck und verraten den Trinker".

Wendt „feine, bleiche Gesichtszüge, das halblange, schwarze Haar einfach hinten übergekämmt".

Pfarrer Hoppe „der Haupteindruck geht auf eine strotzende, mit den Jahren gedämpfte Kraft und tief verinnerlichte Lebenserfahrung".

Janikow „Bewegungen nahende Gebrechlichkeit verratend, die durch starke Willensanspannung noch zurückgehalten wird".

Kramer „Bewegungen linkisch".

Auguste Scholz „Gesicht und Füße sind lang; das Gesicht scharf mit schmalen Lippen, die fest aufeinander passen und Zügen der Verbitterung".

Anna Mahr „feinen nervösen Zügen. In ihren ungezwungenen Bewegungen ist Grazie und Kraft".

Toni „schlichter, ein wenig ernster Gesichtsausdruck".

Pauline „ihr Haar ist glatt vom Scheitel aus nach beiden Seiten gekämmt".

Annchen (Jugend) „ihre braunen Augen sind leicht verschleiert. Das aschblonde Haar fällt kraus und wirr in die Stirn. Es ist slawischer Schlag, das Gesicht rundlich, eine warme Fülle des Wuchses, naive Sinnlichkeit, etwas Empfangendes, weich Weibliches, Hingegebenes. Auch in der Art, wie sich sich trägt, gibt sich etwas Schmiegsames, Wiegsames".

Adah „Schönheit bereits durch Kunstmittel getragen. Degagierte Bewegungen".

Kitty „Bewegungen hastig, doch graziös".

Die Wesens- und Charaktermerkmale

sind im engsten Sinne des Wortes vornehmlich individualisierender Art und reichen bis in die feinsten und bestimmendsten Eigenheiten der Personen herab:

Braun „ist phlegmatisch, meist unbefriedigt, deshalb übelgelaunt".

Professor Krampton „vermeidet es, wenn er spricht, fast immer die Menschen anzusehen; bei Anreden blickt er an ihnen vorbei: umhergehend heftet er die Augen meist auf den Boden".

Pfarrer Hoppe „ein leiser Anflug von geistlicher Würde liegt über seinem Wesen, ohne jedoch ins Pastorale auszuarten".

Weißegger „spricht mit gequetschter, harter Stimme. Will mehr überzeugen, als befehlen, wiewohl Machtbewußtsein sein ganzes Wesen beherrscht".

Frau Buchner (Das Friedensfest) „ihr ganzes Wesen drückt eine ungewöhnliche Herzlichkeit aus, die durchaus echt ist, auch wenn die Art, mit der sie sich kund gibt, zuweilen den Eindruck der Ziererei macht. Ihre Sprache ist geflissentlich rein, in Momenten des Affekts deklamatorisch. Ein Hauch der Zufriedenheit und des Wohlbehagens scheint von ihr auszugehen".

Auguste Scholz „diese Gestalt muß gleichsam eine Atmosphäre von Unzufriedenheit, Mißbehagen und Trostlosigkeit um sich verbreiten".

Anna Mahr „eine gewisse Sicherheit im Auftreten, eine gewisse Lebhaftigkeit andererseits ist durch Bescheidenheit und Takt derart gemildert, daß sie niemals das Weibliche der Erscheinung zerstört".

Adah „Reizbarkeit und das Bemühen nach überlegener Eleganz verratend. Redeweise nervös, leichtflüssig, pointenreich, voll hohen Esprits. Das ganze Benehmen eine gewollte, hier und da mißratene Kopie der Salondamen aus Pariser Konversationsstücken".

Kitty „Redeweise frühreif, voll forcierter Keckheit, impulsiv, doch unsicher. Warmherziges, rasch entschlossenes Wesen, übertüncht von den saloppen Formen ihrer Umgebung, von der sie beherrscht wird, und die sie halb wider Willen zu kopieren sucht".

Karla „sicheres, ruhevolles Wesen, das gleichwohl geheimes Erregtsein hindurchschimmern läßt".

Die Kleidung

ist entweder für die Charakterisierung der Person von Wichtigkeit oder auch der Stimmungsschilderung, die während

des Spiels dann einen öfteren Kleiderwechsel fordert, angepaßt: [18])

Loth „ist ordentlich, jedoch nichts weniger als modern gekleidet. Sommerpaletot, Umhängetäschchen, Stock".

Hoffmann „kleidet sich nach der neuesten Mode, trägt kostbare Ringe, Brillantknöpfe im Vorhemd und Berlocken an der Uhrkette".

Proffor Krampton „auf seinem rabenschwarzen Haar sitzt ein Fez. In seiner Kleidung ist der Professor verwahrlost".

Wendt (Die Familie Selicke) „dunkle, peinlich saubere Kleidung, kein Pastoralschnitt".

Selicke (Die Familie Selicke) „schwarzer Sonntagsanzug unter dem offenstehenden Überrock".

Pfarrer Hoppe „seine Kleidung ist die übliche des katholischen Landgeistlichen, aber bequem, lässig, mit einem Stich ins Weltliche".

Frau Buchner „einfach, solid und sehr adrett gekleidet".

Auguste Scholz „ihre Toilette ist hochmodern und geschmacklos. Pelzjacke, Pelzbarett, Muff".

Toni (Die Familie Selicke) „einfaches, dunkles Kleid, langer, braungelber Herbstmantel. Schwarze, gestrickte Wollhandschuhe".

Frau Janikow (Sodom's Ende) „schlicht, beinahe ärmlich gekleidete Dame".

Die Anweisungen für die äußere Gestalt können auch schon vom Wesen und Charakter der Person etwas aussagen. Der Dichter muß diese äußere Gestalt mit objektiven Begriffen: wie groß, klein usw. geben, damit die Bühnenwiedergabe das von ihm Gewollte eindeutig erfassen kann. Nun hindert die Notwendigkeit typischer Begriffe den Dichter, in diesem Teil der Personengestaltung ganz seine persönliche Eigenart zu zeigen. Dies kann erst bei der Angabe der Wesens- und Charaktermerkmale geschehen. Da spürt man bei vielen Personenzeichnungen die besondere Art ihres Schöpfers, Charaktere zu bilden, und die Regie hat die besondere Aufgabe, diese Eigenart zu wahren. Sie muß aber vor allem das Persönliche des Dichters ganz erfaßt haben, um es durch seine Charaktere zeigen zu können. Die Kleidung

[18]) Z. B. Hauptmann: „Einsame Menschen".

wird mit allgemeinen Ausdrücken wie „einfach", „elegant", „modern" angegeben, aber auch ebenso oft in allen Einzelheiten aufgezählt.

Die drei hier aufgestellten Gruppen sind nicht in allen Personenbeschreibungen beieinander zu finden. Es fehlt z. B. die Beschreibung der Kleidung in einigen Werken ganz. In anderen Werken wird die Kleidung wieder als einzige Charakterisierung der Personen angewandt. Dasselbe gilt von den Körper- und Charaktereigenschaften. Ebenso ist der Umfang der Angaben für die einzelnen Personen verschieden und bisweilen offenbar unabhängig von deren Bedeutung für das Gesamtwerk.

In der Personenbeschreibung wird ein Unterschied zwischen dem Früh- und Spätnaturalismus deutlich. So sind Hauptmanns spätere Werke, etwa vom Biberpelz ab, in ihren Angaben gedrängter und vermeiden die lang ausholenden, rein epischen Ausdrucksformen der früheren Dramen.

Der Naturalismus verlangte vom Darsteller einen neuen Menschentypus. Um für die Regie zur richtigen Erfassung desselben mit allen Mitteln beizutragen, werden die Angaben von rein epischem Wesen entstanden sein. Sie können ihre Berechtigung haben, wenn sie als Richtlinien für die Gesamtauffassung des Charakters von Wert sind. Gehen sie darüber hinaus, bleiben sie wertlos; wie im „Friedensfest": „während Frau Buchner nur für andere zu existieren scheint, hat Frau Scholz vollauf mit sich selbst zu tun", und von Auguste Scholz: „mit der Aufgeregtheit der Mutter verbindet sie ein pathologisch offensives Wesen", in „Jugend" von Amandus: „man muß sich hüten, ihn zu reizen" und von Kaplan Gregor von Schigorski: „all seine Leidenschaft hat sich in dem kirchlichen Gedanken konzentriert. Er ist kein Intrigant, sondern ein Fanatiker." Solche Charaktereigenschaften kann nur der Dialog oder die Handlung ausdrücken. Geschieht das, ist eine epische Beigabe unnötig und wenn nicht, kann sie es keinesfalls ersetzen.

Übersteigerungen in der Charakterbestimmung der Personen und epische - - für die Bühnenwiedergabe unwesentliche - - Zusätze werden deshalb also in den späteren Werken des Naturalismus immer mehr vermieden und diese haben dadurch weder an Klarheit noch an Gründlichkeit ihrer

Charakterschilderung eingebüßt[19]). Aber trotz unverkennbarer Wandlung zu größerer dramatischer Zweckmäßigkeit ist der epische Charakter der Personenbeschreibung häufig auch dem Spätnaturalismus eigen. Auch da sind die Forderungen des Werkes und die Möglichkeiten der Bühnenwiedergabe dann schwer in Einklang zu bringen. Dafür nur einige Beispiele aus Werken, die etwa um 1900, also fast zehn Jahre nach Beginn der naturalistisch-dramatischen Bewegung entstanden sind. Von Michael Kramer (in Hauptmanns „Michael Kramer") heißt es: . . . . . „sein Kopf sitzt zwischen zu hohen Schultern. Er trägt den Nacken gebeugt, wie unter einem Joch . . . . Er ist alles in allem eine absonderliche, unbedeutende, nach dem ersten Blick eher abstoßende als anziehende Erscheinung." Maschinist Streckmann (in Hauptmanns „Rose Bernd") ist . . . . „ein sogenannter schöner Mann . . . . in seinem Wesen von einer geckenhaften Gewichtigkeit . . . . Man sieht an seiner Haltung, seiner Kleidung . . . . daß Streckmann außergewöhnlich viel sowohl von sich hält als auch auf sich hält, und daß er sich seiner besonderen Schönheit vollkommen bewußt ist . . . ." Der alte Bernd ist . . . . „weißbärtig, sein Organ ist weich, ähnlich, als ob er früher einmal ein schweres Lungenleiden überstanden hätte. Er sieht ungefähr aus, wie ein ausgedienter, würdiger, herrschaftlicher Kutscher . . . ." August Keil (Hauptmanns „Rose Bernd") ist . . . . „mager, engbrüstig, und die ganze Gestalt verrät den Stubenhocker . . . ." Sommer (Georg Hirschfeld: „Agnes Jordan") macht . . . . „eher den Eindruck eines alten Beamten, wie den eines Kaufmanns." Frau Sommers . . . . „Hände zeugen von schwerer Hausarbeit . . . ."

Diese epischen Formen sind, da die Stilwandlung sie nicht ganz überwindet, für das Wesen der Personenbeschreibung besonders bezeichnend. Das dichterische Kunstwollen unterwirft sich nicht völlig der Bühne; es bleibt zuweilen eine Kluft zwischen szenischer Angabe und der Möglichkeit der Bühnendarstellung. Dies soll allgemein festgestellt werden; über die Bühnenwiedergabe von Personenbeschreibungen im einzelnen ist kurz noch folgendes zu sagen:

[19]) Vergleiche zwischen: „Friedensfest": Dr. Scholz und „Michael Kramer": Mich. Kramer.
Vergleiche: „Friedensfest": Frau Buchner, Frau Scholz und „Rose Bernd": Frau Flamm.

In der Kleidung und für andere der Person beigegebene Gegenstände sind Schwierigkeiten der Wiedergabe nicht vorhanden, soweit die Wahrnehmung für den Zuschauer möglich ist. Angaben, wie im „Friedensfest", daß Robert Scholz „aus einer Pfeife mit ganz kurzem Rohr türkischen Tabak raucht", zu verwirklichen, wäre aus diesem Grunde zwecklos.

Die äußere Gestalt wird oft der bühnlichen Wiedergabe die größten Schwierigkeiten machen, weil von ihr natürliche Körpereigenschaften in strengstem Maße gefordert werden. Gerade ein so ganz objektiv gegebener und klar zu erfassender Körperbegriff wie groß oder klein erlaubt nur eine Darstellungsmöglichkeit. Wo der sonst für die Rolle geeignete Darsteller diese Eigenschaft nicht mitbringt, bleibt sie unerfüllt und kann durch kein Mittel seiner Kunst ersetzt werden. Da sind die Grenzen bei den Wesens- und Charaktermerkmalen, deren Wiedergabe meistens von Spiel und Rede verlangt wird, viel weiter gezogen, und durch ihre subjektive dichterische Festlegung passen sich diese Angaben der subjektiven Formung durch Regie und Darstellung leichter an.

Das Bisherige bezog sich nur auf Einzelpersonen. Daß der Naturalismus, so selten er es auch damit zu tun hat, Personenmassen ebenso genau charakterisiert, dafür bringen „Die Weber" das Beispiel,[20]) mit dessen Wiedergabe ich die Darstellung der Personenbeschreibung abschließe. Zu Anfang des ersten Aktes heißt es:

„Die meisten der harrenden Webersleute gleichen Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peinigender Gespanntheit eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben. Hinwiederum haftet allen etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewußtsein nur geduldet zu sein, sich so klein als möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen, bohrenden Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutzig blasser Gesichtsfarbe; Geschöpfe des Webstuhls, deren Knie infolge vielen Sitzens gekrümmt sind; ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf

[20]) Kurze Angaben dieser Art z. B. auch bei Sudermann: „Die Strandkinder".

den ersten Blick; sie sind aufgelöst, gehetzt, abgetrieben, während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen — und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind. Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz; wächserne Bläße, zarte Formen, große, hervorstehende, melancholische Augen sind ihnen dann eigen."

§ 5.

Bühnenausstattung.

Die Bühnenausstattung bringt die Umgebung der Personen. Das frühere Handlungsdrama gibt die Bühnenausstattung, die es in kurzen Worten als Raum oder Landschaft bestimmt, nach den Forderungen der Handlung. Die einzelnen Gegenstände sind dabei im allgemeinen nicht von Wert. Sie bleiben der Aufführung überlassen, die sie, als sinnfälligen Rahmen des Ganzen, nach eigenem Ermessen wählen darf. Ein solches Bühnenbild kann oft fast zeitlos gestaltet werden, ohne daß dadurch der Charakter des Werkes verletzt wird. Beim Naturalismus verschwindet diese Möglichkeit. Da wird die Umgebung zum Milieu verdichtet und der kleinste Gegenstand hat nun über die Personen oder zum Wesen ihres Milieus etwas zu sagen und daher im Werk seine unentbehrliche Bedeutung. Bühnenbild und Personen sind untrennbar miteinander verbunden. Der Schauplatz der Handlung kann nur ein für das Leben dieser Personen bedeutungsvoller Ort sein.

So wird auch das Bühnenbild beständiger;[21]) weil dieses durch die Forderung nach persönlichem Milieucharakter nur die allernächste Umgebung der Menschen bringen kann. Das beschränkt eben die Wahl auf die wenigen Hauptlebensplätze der handelnden Personen.

Weiter verzichtet das dramatische Wollen des Naturalismus auf alles nur Bildhafte, auf die bloße dramatische Erscheinung. Das Bühnenbild ist fast ein Teil der Handlung. Darum hat das Bühnenbild nur wahr zu sein, wie

[21]) Eine einzige Ausstattung haben sehr häufig die dreiaktigen Dramen; die Vierakter zwei, die sie mit jedem Akt wechseln, so daß im I. und III., im II. und IV. Akt die Bilder gleich sind. Die Fünfakter bringen 3—5 Bühnenausstattungen. Eine feste Regel ist dies nicht.

die Handlung selbst. Die naturalistische Handlung bleibt außerdem im engsten Kreise des alltäglichen Geschehens und wechselt niemals sprunghaft den Ort. Der Naturalismus macht auf diese Weise hier von dem dramatischen Gestaltungsrecht der Wahrscheinlichkeit keinen Gebrauch.

Der Text des Werkes beginnt ohne Ausnahme mit der Beschreibung der Bühnenausstattung, ebenso die Akte, vor denen ein Wechsel erfolgen soll. Die Bühnenausstattung bringt

drei Raumarten:

I. Die Innenräume.
II. Die Freiräume (in der Art von Hofanlagen und Gärten).
III. Die Landschaften.

Die Innenräume

sind das häufigste Bühnenbild des naturalistischen Dramas. Sie führen in die Wohnung der handelnden Personen oder zu Stätten, die für deren Leben sonst bedeutend sind. Von der Hütte der Armen bis zum Salon der Reichen wird alles herangezogen, auch öffentliche Verkehrsstätten sind daneben von Wichtigkeit. Bei Hauptmann kommen als solche oft Wirtshäuser und Amtslokale vor. Die Innenräume erhalten fast die alleinige Aufgabe der Milieuschilderung, die ihnen von Natur aus zufällt, indem vor allem der Raum vom Wesen und Charakter der Menschen zu sagen hat. Man kann die Innenräume einteilen in:

I. Geschlossene Innenräume.[22])
II. Innenräume mit Hinterraum.[23])
III. Innenräume mit Ausblick.

Diese Zergliederung gibt schon eine klare Vorstellung vom Wesen der Innenräume. Bei den geschlossenen Innenräumen und den Innenräumen mit Hinterraum soll der Zuschauer nur Raumeindruck empfangen. Das Vorhandensein eines Hinterraumes hängt vom Spiel ab. Mir ist kein Fall bekannt, wo dieser nur eine Vertiefung des Hintergrundes gibt. Das wäre auch außergewöhnlich, denn der Naturalismus strebt — wie gesagt — niemals nach

[22]) „Die Familie Selicke". „Das Friedensfest". „Die Ehre" (I. Akt).
[23]) „Die Weber" (IV. Akt). „Die Ehre" (II. Akt). „Sodoms Ende" (I. Akt). „Agnes Jordan" (I. Akt). „Jugend".

bloß bildmäßiger Ausgestaltung der Bühne, weil diese nur auf Kosten der Milieuschilderung möglich wäre.

Der mit dem Innenraum verbundene Ausblick läßt sich gliedern in drei verschiedene Arten:

I. Der handlungswichtige Ausblick.[24])
II. Der stimmungshaltige Ausblick.
III. Der belanglose Ausblick.

Der handlungswichtige Ausblick ist am meisten vertreten. Er wird selten fehlen, wenn sich hinter der Bühne irgendwelche Vorgänge abspielen. In „Einsame Menschen" z. B. ertränkt sich Johannes Vockerat im Müggelsee, und in „Johannisfeuer" sind die Hochzeitsständchen der Gesangvereine von draußen zu hören.

Der stimmungshaltige Ausblick[25]) wird zum Wechsel der Stimmung herangezogen. In „Sodom's Ende", im Bild des III. Aufzuges, „scheint die Abendsonne durch's Fenster. Man sieht weithin über die beleuchteten Dächer." Vorher, im II. Bilde, das dem dritten sonst gleich ist: „scheint die Nachmittagssonne hell in's Zimmer." Ein Wechsel der Stimmung kann weiter durch das Verschwinden des Ausblicks, indem die Anweisung etwa das Verhängen der Fenster oder Glastüren fordert, bewirkt werden.

Der belanglose Ausblick soll verhindern, daß beim Öffnen der Türen usw. die Illusion und der Eindruck des Natürlichen durch einen Ausblick in das Leere der Bühne zerstört werden. Selten kommt eine Bedeutung für Spiel und Stimmung dazu. Diese rein bühnentechnische Aufgabe war natürlich auch dem vornaturalistischen Drama bekannt.

Die Freiräume.

„Vor Sonnenaufgang" bringt eine Hofanlage, „Der rote Hahn" eine Schmiede an der Dorfstraße, „Agnes Jordan" einen ländlichen Garten, „Glaube und Heimat" wieder eine bäuerliche Hofanlage, den Rotthof; ebenso „Das Glück im Winkel" (Sudermann) den Wirtschaftshof des Rektors. In „Stein unter Steinen" (Sudermann) ist das Hauptbühnenbild ein Werkplatz für Steinmetzarbeiten. Durch diese hauptsächlichsten Beispiele sind die Freiräume annähernd erschöpft und gleichzeitig ihr Haupttypus mit der Hofanlage gekennzeichnet. Gärten sind wenig und

[24]) „Einsame Menschen". „Johannisfeuer".
[25]) „Sodom's Ende", II. und III. Bild.

städtische Straßenbilder oder Plätze überhaupt nicht vertreten. Der Verzicht auf Straßenbilder wird teilweise durch die bühnentechnische Schwierigkeit der naturgetreuen Wiedergabe erklärt. Nur eine weitgehend naturechte Bühnendarstellung würde dem Wesen des Naturalismus entsprechen. Aber die naturalistische Dramatik erfüllte auch der Kampf der Menschen mit der Dumpfheit der Lebensschicksale. Die Stimmung eines solchen Kampfes erzeugt am besten die Enge des Raumes, die öde Verschlossenheit der vier Wände. Schon aus diesem Grunde mußte das Raumbild vornehmlich verwandt werden. Die Wohnung ist außerdem das persönlichste Milieu der Menschen; der häufigste und wirklichste Schauplatz des Lebenskampfes. Das gilt bestimmt für die Großstädte. Nur auf dem Lande und allenfalls in Kleinstädten geht das engere Milieu über die Wohnung hinaus und umfaßt auch Hof, Garten, Ställe u. a. Und so ist diese Art von Bühnenbildern — also Freiräume oder Hofanlagen — meistens durch ländliches Milieu bedingt („Vor Sonnenaufgang"; „Glaube und Heimat").

Kann nun auch

Die Landschaft

als Bühnenbild verwandt werden, ohne den Zweck der Milieuschilderung zu verlassen? In der Tat sind reine Landschaften in den ersten Werken nicht vertreten. Erst in den späteren Werken Hauptmanns: „Rose Bernd" und „Gabriel Schillings Flucht" und dann in Sudermanns „Strandkinder", ebenfalls einem Spätwerk des Dichters, kommen solche vor. Die beiden Hauptmannschen Dramen geben zwei verschiedene Beispiele, welche Aufgaben das Landschaftsbild im Gesamtwerk erfüllt.

„Rose Bernd" verbringt als schlesisches Landmädchen einen großen Teil ihrer Zeit draußen in der Natur. Bei der Feldarbeit geht sie ihren Liebschaften nach, wehrt sie sich gegen die Übergriffe des Streckmann und draußen am Teich erwürgt sie ihr Kind. Für solche Charaktere, und alle anderen Personen dieses Werkes bis auf den Keil sind ihrem naturhaften Wesen nach gleich, wird die Landschaft zum Milieu, wie bei anderen das Zimmer der Wohnung. Darum muß in „Rose Bernd" das Landschaftsbild immer als Milieuschilderung gelten. In solchem Falle und für solche Menschen sind eben die Natur und die Landschaft etwas Persönliches, Milieuhaftes.

„Gabriel Schillings Flucht" hat zwischen seinen Charakteren und dem Landschaftsbilde nicht die Verbindung wie „Rose Bernd". Hier sind es Großstädter, die sich als Sommergäste an der Ostsee aufhalten, deren eigentliches Milieu ein ganz anderes ist. Auf die Milieuschilderung verzichtet das Werk, um durch das Bühnenbild einem großen dramatischen Gedanken und der dramatischen Stimmung Ausdruck zu geben. Die Seele dieser Menschen, die unter der Dumpfheit und der Hast ihrer Lebensschicksale leidet, fühlt sich zu der Größe und Ruhe dieser Natur, dem Meer und der Strandlandschaft, hingezogen. Das Geheimnis und die erhabene Einsamkeit des Meeres ist bildhaft das dramatische Gegenspiel zum erbärmlichen und vernichtenden Alltag dieser Personen.

So zeigt sich nun, daß der Naturalismus den Innenraum als wichtigste Milieubedingung erkannte und folglich für seine Bühnenbilder als Hauptgestaltungsform ausnutzte. Wo der Weite des Milieus der Innenraum nicht genügte, kam der Freiraum hinzu. Erst die späteren Werke erweitern die Möglichkeit der Milieuschilderung bis zur Landschaft. Dies läßt sich aber nur durch ein Beispiel, Hauptmanns „Rose Bernd", belegen,[26]) da im anderen Falle, „Gabriel Schillings Flucht", die betonte Milieuschilderung aufgegeben ist, um das Bühnenbild zur Gestaltung der dramatischen Idee und Stimmung symbolisch heranzuziehen.

In der Art der Beschreibung sind die Unterschiede nicht bedeutend, weder bei den einzelnen Dichtern, noch bei der Art der Bilder. Hauptmann vereinigt die Beschreibung der Bühnenausstattung, der Personen und der Stimmungsschilderung oft zu einer einzigen Anweisung.[27]) Sonst steht zu Anfang die Raumbezeichnung; z. B.: „Mittelgroßes Wohnzimmer, geräumige Halle, ein ländlicher Garten, eine ebene, fruchtbare Landschaft usw." Dann folgen häufig einige weitere Angaben über den Raum; ob hoch, niedrig, weit, geräumig, und zuletzt wird die Raumausstattung, die Lage der Türen, die Stellung der Möbel usw., in allen Einzelheiten beschrieben. Der Text solcher Beschreibung ist, seinem Wesen als szenischer Anweisung entsprechend, im

[26]) Ich führe Sudermann's: „Strandkinder" wegen des historischen Stoffes nicht mit an.

[27]) „Fuhrmann Henschel" (I. Akt). „Die Weber" (II. und III. Akt).

allgemeinen kurz gefaßt. Die allen naturalistischen Anweisungen eigenen epischen Angaben sind auch in ihm zu finden. Denn, ganz davon abgesehen, daß eine naturalistische Anweisung in ihrer durch die Genauigkeit bedingten Länge immer dem Eindruck des Epischen ausgesetzt ist, bringt sie auch hier oftmals Sätze in das Ganze, die diesen Eindruck noch verstärken müssen. So heißt es bei Hauptmann „Die Ratten" (I. Akt), „man kann, bei ungewissem Licht, im Zweifel sein, ob man sich in der Rüstkammer eines alten Schlosses, in einem Antiquitätenmagazin oder bei einem Maskenverleiher befindet". In „Vor Sonnenaufgang" (I. Akt), „moderner Luxus auf bäuerische Dürftigkeit gepfropft". In „Kollege Krampton" (III. Akt), „oben darauf ein ganz gewöhnlicher Weihnachtsbaum, wie er in allen Schaufenstern zu finden und um Weniges zu haben ist".

Anweisungen, die einen allgemeinen Begriff vom Raum oder der Ausstattung geben wollen, kommen vor. Vom „Privatzimmer des Parchent-Fabrikanten Dreißiger" („Die Weber", IV. Akt) heißt es zuerst: „ein im frostigen Geschmack der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts luxuriös ausgestatteter Raum"; dann folgt die Einzelbeschreibung und für den Hinterraum ist nur angegeben: „eine offene Flügeltür der Hinterwand führt in einen mit dem gleichen ungemütlichen Prunk überladenen Salon". Auch kleinere Gegenstände werden zu Charakterisierungszwecken zusammengefaßt; z. B.: „Die Weber" (V. Akt), „Hausrat armer Leute steht und liegt durcheinander"; „Kollege Krampton" (I. Akt) „und aller sonstiger Atelierhausrat ist vorhanden".

Hauptmann gibt in den ersten Buchauflagen seines Dramas „Vor Sonnenaufgang"[28]) die Vorstellung von den beiden Bühnenausstattungen durch Zeichnungen und setzt für den ersten eine kurze Anweisung, für den zweiten Akt überhaupt keine hinzu. Zur Erklärung der Zeichnungen trägt er in diese die Namen der Gegenstände ein und in die des zweiten Aktes noch die Bemerkung: „Die Punkte markieren einen Lattenzaun, gut gehalten, grün mit weißen Spitzen." Ohne Zweifel wird durch Zeichnungen die Lage der Gegenstände im Raum klarer als durch textliche Angaben. Der Dichter wird damit der Regie für das erste

[28]) Verlegt 1889 von C. F. Conrads Buchhandlung, Berlin.

Drama des deutschen Naturalismus ein Hilfsmittel zur richtigen Auffassung gegeben haben. In den „Gesammelten Werken" sind diese Zeichnungen durch Text ersetzt.

Die Bühnenwiedergabe hat es beim Bühnenbilde des deutschen Naturalismus im allgemeinen nicht mit perspektivischen Schwierigkeiten zu tun. Beim geschlossenen Innenraum fällt eine solche Aufgabe überhaupt fort und die Innenräume mit Hinterraum oder Ausblick, die Freiräume und Landschaften gehen niemals über die Grenzen des Möglichen, wie etwa Ibsens Dramen („Gespenster", „Wenn wir Toten erwachen"), hinaus. Dazu kommt noch, daß der Wechsel des Bühnenbildes sich den Bedingungen der Bühne vollkommen anpaßt. Fünf ist die Höchstzahl der Akte oder Aufzüge, und ein neues Bild für jeden Akt gehört schon zu den seltenen Forderungen. Dagegen verlangt das naturalistische Drama von der Regie die genaue Wiedergabe auch der kleinsten und oft einem seltenen Milieu entnommenen Gegenstände. Ist die Möglichkeit der äußeren Beschaffung da, so können die Anweisungen des Dichters natürlich bis ins kleinste befolgt werden. Es entsteht dann aber die Gefahr, daß der Zuschauer die vielen Einzeldinge auf der Bühne und ihre dramatische Bedeutung nicht erkennt. Oder die Fülle der kleinen Ausstattungsstücke verwischt gleichsam den wesentlichen Gesamteindruck und hält die Aufmerksamkeit beim Kleinen fest, ohne sie zum Großen weiterzuleiten. Da wird es Aufgabe der Regie, die erforderliche Bühnenwirkung herzustellen und gegebenenfalls zu streichen, ohne die Milieuschilderung zu beeinträchtigen. Diese Schwierigkeit ist nicht gering einzuschätzen. Natürlich fällt sie da fort, wo der Dichter nur in großen Linien das Gewollte angibt und die einzelne Ausführung der Regie überläßt, wie Hauptmann für „Michael Kramer" (I. Akt): „Berliner Zimmer in der Wohnung Kramers. Auf dem Tische in der Ecke am großen Hoffenster steht die noch brennende Lampe und das Frühstücksgeschirr. Die Ausstattung des Raumes zeigt nichts Außergewöhnliches." Diese Art ist aber eine seltene Ausnahme.

Bei den Türen der Zimmer steht oft die Angabe, wohin sie führen; ob in die Küche und weiter hinaus auf den Hof („Jugend"), in die Schlafstube, in den Korridor usw. Dies wird sehr schwer und nicht anders, als durch den „belang-

losen" Ausblick anzudeuten sein. Auch eine Angabe, wie in „Jugend", daß ein Bücherregal historische und theologische Schriften enthält, ist der Wahrnehmung des Zuschauers nur durch große, dicke Schweinslederbände etwa, die dazu noch alt und abgebraucht aussehen müssen, deutlich zu machen. Und das muß unbedingt geschehen, und zwar mit größter Eindrucksechtheit, weil so etwas für die Charakteristik eines Pfarrers von Wert ist. So werden aus vielen Kleinheiten vom Naturalismus in der Wiedergabe der Bühnenausstattung zuletzt doch große und wertvolle Aufgaben geschaffen, die von der Regie mehr fordern, als gehorsame Dienerin der dichterischen Anweisungen zu sein.

§ 6.

Stimmungsschilderung.

Die Stimmungsschilderung des naturalistischen Dramas dient hauptsächlich der Gestaltung dichterischer Gefühlserlebnisse. Alles Verstandesmäßige, das im Naturalismus sonst so beherrschend hervortritt, wird sehr zurückgedrängt. Die dichterische Phantasie findet hier stärksten Ausdruck.

Dichterische Phantasie – das ist scheinbar ein Widerspruch zu den dramatischen Zielen des Naturalismus, der nur den echten Alltag, das unbedingt Lebenswahre auf der Bühne haben will. Ohne die Freiheit der Phantasie würde das lebensechteste Bühnenwerk aber nicht mehr sein, als ein bloßer Alltagsbericht. Ohne künstlerische Form, ohne Ergriffenheit und darum zweifellos ohne Wirkung auf den Zuschauer. Das Leben, so wie es ist, kann vom Dramatiker nicht einfach getreu nachgebildet und auf diese Art zum Kunstwerk erhoben werden. Auch der Naturalist formt seinen Stoff, seine Idee, seine Charaktere. Und diese Gestaltungskraft des dramatischen Kunstschöpfers ist entscheidend für die Qualität eines Werkes. Das Intuitive, der höchste Begriff und das wahre Wesen künstlerischen Schaffens wird auch durch einen naturalistischen Gestaltungswillen nicht ausgeschaltet.

Phantasie, dichterische Intuition, schöpferisches Gefühlserlebnis -- alle diese Begriffe drücken also jenen Wert aus, ohne den eine dramatische Schöpfung kein echtes Kunstwerk, keine letzte künstlerische Offenbarung sein kann. Der Wille aber, mit den neuen Bühnenwerken der Gegenwart und Zukunft hohe künstlerische Werte zu geben, beherrschte

selbstverständlich auch die naturalistische Bewegung. Wie jede dramatische Kunstrichtung früher oder später. Und so wurde dies eines der schwierigsten naturalistischen Probleme: Die Forderung naturechter Bühnenkunst mit der Freiheit dichterischer Phantasie und Lebensgestaltung zu verbinden. Die Lösung brachte — wie gleich zu Anfang festgestellt wurde — unter anderem auch das szenische Mittel der Stimmungsschilderung. Warum?

Für den Dialog läßt die Realität des dramatischen Problems, bei der Bühnenausstattung die genaue Wiedergabe des Milieus und in den Spielanweisungen die lebenswahre Charakterisierung der Personen keinen weiten Raum für die Wiedergabe dramatischer Phantasie. Was kann dagegen nicht alles mit Hilfe der Stimmungsmittel der Bühne vom freien dichterischen Erlebnis mitgeteilt werden. Ohne Nachteil für die natürliche Wirkung auf den Zuschauer. Eindrücke, die den Menschen stimmungsmäßig ergreifen, gibt es ebenso in der natürlichen Umwelt. Sie sind unendlich mannigfach. Der Dramatiker braucht mit seinen Schöpfungen also nicht einmal über den Schaffensprozeß der Natur hinauszugehen. Ja -- Stimmungen, wie die Natur sie erleben läßt, wird an Größe des Eindrucks und Tiefe der Ergriffenheit kein Kunstwerk je erreichen. So war das Stimmungsmäßige ein ideales Mittel, selbst das gefühlsbetonte — von allen programmatischen Regeln befreite, nur in der dichterischen Intuition wurzelnde - Schaffen doch als naturechte Bühnenkunst erscheinen zu lassen.

Oft muß diese Stimmungsschilderung aus einer Vielheit feinster Erscheinungen aufgebaut werden. So fordert gerade die Stimmungsschilderung des Naturalismus eine Kunstbetrachtung, die den Sinn auch scheinbar nebensächlicher und zufälliger Einzelvorgänge auf der Bühne richtig empfindet und deren Bedeutung für das Gesamtkunstwerk zu erfassen weiß. Und dieser Kunstgenuß darf wiederum nicht gänzlich verstandesmäßig sein. Die starken Gefühlswerte der Stimmungsschilderung fordern selbstredend auch vom Zuschauer eine starke gefühlsmäßige Einstellung.

Hauptmann beschreibt z. B. in „Einsame Menschen", nachdem Johannes Vockerat und Anna Mahr voneinander Abschied genommen haben, folgende Stimmung: „Johannes steht einen Augenblick wie betäubt, dann geht er mit großen Schritten umher, fährt sich durch die Haare, seufzt, seufzt

stärker, bleibt stehen, lauscht. Plötzlich kommt ein Rauschen fernher. Der ankommende Eisenbahnzug, der durch den Wald rast. Johannes öffnet die Verandatür und horcht hinaus. Das Rauschen wird stärker und verstummt dann. Das Läuten der Bahnhofsglocke wird vernehmlich. Sie läutet ein zweites Mal — ein drittes Mal. Ein Pfiff gellt. Johannes will in sein Zimmer, unterwegs bricht er auf einen Stuhl zusammen. Sein Körper windet sich vor Weinen und Schluchzen. Auf der Veranda liegt blasses Mondlicht."

Der Fortgang der Anna Mahr muß Johannes Bockerat nunmehr volle Gewißheit geworden sein. Soviel gibt diese Stimmung an realem Eindruck, indem sie auch als Handlungspause das Geschehene mit dem Kommenden verbindet. Weiter wird sie aber zum Ausdruck einer fast nach Verborgenheit strebenden Phantasie. In dem plötzlichen Rauschen von fernher, dem ankommenden Eisenbahnzug, dem Stärkerwerden und Verstummen dieses Geräusches, symbolisiert sich das Erscheinen der Anna Mahr im Kreise der „Einsamen Menschen", ihr Einfluß auf das Leben des Johannes Bockerat und ihr Verschwinden. Noch freier deutet die Phantasie des Dichters durch die Stimmung des dreimaligen Läutens der Bahnhofsglocke auf die kommende Tragik des Johannes Bockerat hin. Symbolisch wird so das nahende Ende dieses Lebens verkündet. Auch der gellende Pfiff kann als Ausdruck des jäh herbeigeführten Selbstmordes gelten. Das blasse Mondlicht auf der Veranda ist zuletzt eine den dramatischen Ausdruck steigernde Naturstimmung dieser Tragik.

Während Rose Bernd, im dritten Akt, nach der Vespermahlzeit, ihre Eßgeräte zusammenpackt, „hört man das Brummen der Dreschmaschine und Gewittermurren am Horizont". Diese Stimmungsschilderung gibt erstens wieder die Beschreibung des Wirklichen, eines schwülen Sommertages und der Zeit der Späternte etwa, und zweitens den Ausdruck für die kommenden, die Katastrophe herbeiführenden Ereignisse. Auch die Handlung wird wieder durch die Stimmungsschilderung und das damit verbundene stumme Spiel in verschiedene Vorgänge abgeteilt, um diese gleichzeitig doch zu verbinden und ineinander überzuleiten.

Die Gefühls- und Phantasiewerte der Stimmungsschilderung treten also trotz der Verwendung realer Stimmungsmittel deutlich hervor. Die Betrachtung der eben ange-

führten Beispiele hat jedenfalls den Beweis geliefert, daß die so fein durchgebildete Stimmung naturalistischer Dramen nicht allein der Schilderung von Umwelterscheinungen dienen soll.

Nun sind auch bühnenmäßige *Einzelaufgaben* der Stimmungsschilderung vorhanden. Sie lassen sich nicht so genau abgrenzen, wie es bei anderen szenischen Anweisungen möglich ist. Vor allem wird niemals eine alleinige Bestimmung da sein. Die schon angeführten Beispiele enthalten doch in sich eine Menge von Eindrücken. Allgemein ist aber der Zweck der *Erhöhung des Bühneneindrucks* immer vorhanden. Das stumme Spiel wird z. B. durch irgendwelche Geräusche (das angeführte Beispiel aus „Einsame Menschen" und „Rose Bernd"), das Bühnenbild durch Lichtwirkungen usw., verstärkt, und diese Stimmungen sind manchmal sogar bis zu reinen Effektwirkungen gesteigert.

Diese Aufgabe der Erhöhung des Bühneneindrucks ist jedoch dramatisch nicht von so entscheidender Bedeutung. Zum unentbehrlichen Gestaltungsmittel wird aber die Stimmungsschilderung, wo sie den *Wechsel des Bühneneindrucks* darstellen soll.

Im vornaturalistischen Drama gab den *Wechsel des Bühneneindrucks* hauptsächlich das Bühnenbild. Das naturalistische Drama verwandte das Bühnenbild fast ausschließlich zur Milieuschilderung. Dadurch war eine große Beständigkeit des Bühnenbildes notwendig. (Die Ursachen hierfür habe ich im § 5 näher erklärt.) So mußte für die Darstellung der wechselnden Bühneneindrücke ein anderes Gestaltungsmittel herangezogen werden — die Stimmungsschilderung.

Am deutlichsten tritt nun die Stimmungsschilderung bei den Werken in Erscheinung, die nur ein Bühnenbild zeigen. Das Milieu läßt dort keinen Bildwechsel zu. Trotzdem darf — wenn der erste Akt etwa am Morgen und der fünfte am Abend spielt — der Eindruck keinesfalls der gleiche sein. Und so ist dann die Stimmungsschilderung meistens das Mittel, um solche durch die Handlung bedingten Veränderungen der äußeren dramatischen Situation (also des Bühneneindrucks) zu schaffen. Deshalb findet sich gerade zu Anfang der Akte häufig eine ausführliche Stimmungsschilderung — denn fast immer beginnt der neue Akt mit neuen Bühnen(Stimmungs-)eindrücken.

Für diese Aufgabe, den notwendigen Wechsel der Bühneneindrücke wiederzugeben, hat das naturalistische Drama die Breite seiner Stimmungsschilderung in erster Linie geschaffen. Weiter kommt die Absicht hinzu, dem Gesamtwerk starke lyrische — oft auch musikalische — Elemente beizugeben. Die wichtige Stellung der Stimmungsschilderung im Gesamtwerk braucht hiernach kaum noch besonders betont zu werden; umsomehr, da ja auch die Stimmung zum Milieu gehört.

Es sei aber noch — als eine weitere Aufgabe — die Verwendung beim Abklang des Bühneneindrucks erwähnt. Abklang des Bühneneindrucks — hier ist darunter der Abschluß eines Wortdramas zu verstehen. Für den Gesamteindruck hat eine solche Schlußszene die letzte sinnvolle Bedeutung und muß darum besonders betont werden. Im naturalistischen Drama geschieht dies auch durch die Stimmungsschilderung. „Agnes Jordan" (vgl. § 2), „Einsame Menschen", „Vor Sonnenaufgang" enden ganz stimmungsmäßig, andere Werke begleiten Schlußwort oder Schlußspiel mit starken Stimmungseindrücken („Michael Kramer" — leise Abendglocken).

Diese angeführten Aufgaben heben sich allgemein für die Stimmungsschilderung heraus, ohne damit das dramatisch Gewollte zu erschöpfen und Grenzlinien zu bezeichnen. Es liegen der Stimmungsschilderung des naturalistischen Dramas, weil sie mit zum Hauptausdrucksmittel der freien dichterischen Phantasie geworden ist, schier unendliche bühnliche und dramatische Absichten zugrunde, für die keine allgemeinen Gesichtspunkte gelten und die nur einzeln untersucht und beschrieben werden könnten.

Die Ausdrucksform der Stimmungsschilderung muß verhältnismäßig ungebunden sein, weil eine Stimmung sich nie durch feste Begriffe, sondern nur durch die Erweckung von gefühlshaltigen Vorstellungen mitteilen läßt. Darum ist hier auch die epische oder lyrische Breite des Textes am ehesten zu rechtfertigen. Ich bringe absichtlich die oft als Beispiel für epische Ausschweifungen der naturalistischen Szenenanweisungen angeführte Stimmungsschilderung in „Vor Sonnenaufgang" (Anfang des II. Aktes):[29] „Morgens gegen vier Uhr. Im Wirtshaus sind die Fenster erleuchtet, ein grau-

[29] Vergleiche auch „Die Weber" (Anfang des II. Aktes).

fahler Morgenschein durch den Torweg, der sich ganz allmählich im Laufe des Vorgangs zu einer dunklen Röte entwickelt, die sich dann, ebenso allmählich, in helles Tageslicht auflöst. Unter dem Torweg, auf der Erde, sitzt Beibst (etwa 60jährig) und dengelt seine Sense. Wie der Vorhang aufgeht, sieht man kaum mehr als seine Silhouette, die gegen den grauen Morgenhimmel absticht, vernimmt aber das eintönige, ununterbrochene, regelmäßige Aufschlagen des Dengelhammers auf den Dengelamboß. Dieses Geräusch bleibt während einiger Minuten allein hörbar, hierauf die feierliche Morgenstille, unterbrochen durch das Geschrei aus dem Wirtshaus abziehender Gäste. Die Wirtshaustür fliegt krachend ins Schloß. Die Lichter in den Fenstern verlöschen. Hunde bellen fern, Hähne krähen laut durcheinander. Auf dem Gange vom Wirtshaus her wird eine dunkle Gestalt bemerklich, dieselbe bewegt sich in Zickzacklinien dem Hofe zu; es ist der Bauer Krause, welcher wie immer als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat." [30])

Gewiß kann man beim Lesen dieser Schilderung vergessen, daß sie dem Text eines Dramas entnommen wurde. Und doch, bis auf den letzten Satz: „es ist der Bauer Krause, welcher wie immer als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat", der freilich über den Zweck hinausgeht, und darum als Anweisung wertlos bleibt, steht kein überflüssiges Wort da. Zur Schilderung einer so eigenartigen und fein zu charakterisierenden Stimmung ist keine andere und kürzere Ausdrucksart möglich. Sonst, wo die Stimmung einfacher zu erfassen ist, wird allgemein die übliche Form der Szenenanweisung angewandt [31]). Die Art des Textes ist also in gewissem Sinne von der Art der Stimmung abhängig. D. h., ein Vorgang, der aus dem täglichen Leben jedermann bekannt ist, wie z. B. ein einfacher Sonnenuntergang, kann durch bloße Erwähnung abgetan werden. Etwas Außergewöhnliches aber, wie das Summen der Webstühle oder eine besondere Landschaftsstimmung, muß durch die genaue Beschreibung jeder Einzelheit die gewollte Vorstellung zu erwecken versuchen.

[30]) Der Text dieser Anweisung entstammt einer Ausgabe aus dem Jahre 1889 (verlegt von C. F. Conrads Buchhandlung, Berlin). Es handelt sich um die ursprünglichste Fassung des Dramas.

[31]) Hierfür könnte man die meisten Werke als Beispiel nennen.

Die Prüfung der Möglichkeit der Bühnenwiedergabe fordert zuerst eine genaue Feststellung der Mittel, derer sich die Stimmungsschilderung bedient. Wir werden sehen, daß vorwiegend die bühnlichen Gestaltungsmittel Verwendung finden. Der Begriff „bühnliche Gestaltungsmittel" ist in diesem Falle weit zu umschreiben. Alles — soweit es seinem Wesen nach als Behelfsmittel einer theatralischen Kunst in Frage kommt — wird je nach den dramatischen Absichten für Stimmungswirkungen herangezogen.

Zuerst nenne ich die Lichtwirkungen, die sich nach den Quellen in künstliche (Lampen) und natürliche (Sonne, Mond) scheiden. Auf der Bühne kann es selbstverständlich nur eine Art Licht, nämlich das künstliche, geben. Die Anweisung bringt aber den durch die Wirklichkeit gegebenen Unterschied.

Das natürliche Licht findet sich in allen Tagesabstufungen, wie tiefe Dämmerung (Rose Bernd V), Morgenlicht (Jugend I), Sonnenaufgang (Glaube und Heimat II), Mittagssonne (Glaube und Heimat II), Abendsonne (Die Weber II), Mondlicht (Die Familie Selicke II und Fuhrmann Henschel V). Dieses natürliche Licht ist besonders für den Wechsel von Licht, also Stimmungswirkungen, geeignet.[32]) Die Handlung des einen Aktes spielt z. B. zur Abenddämmerung -- der nächste Akt am andern Morgen. Der Wechsel des Lichtes — der Stimmung — ist in solchem Fall ein ganz natürlicher Vorgang -- eben der gewöhnliche Wechsel der Tageszeiten. Lichterscheinungen der Natur mußten überhaupt als ein ideales dramatisches Stimmungsmittel gelten. Der Naturalismus neigte dazu, alles Leben als natur- und milieubedingtes Schicksal zu sehen. Folglich hatte auch das dramatisierte Leben immer diese Einheit: Milieu—Natur—Mensch irgendwie anzudeuten. Und kein treffenderes und weniger ungekünsteltes Symbol gab es für menschliche Naturverbundenheit, als das Naturlicht: Sonne, Mond und Sternenhimmel.

Das künstliche Licht (Lampen) kommt bei allen Raumbeleuchtungen zur Anwendung. Die Art dieses Lichtes — ob flackernder Kienspan oder strahlender Kronleuchter — muß selbstredend dem Milieu, also der sonstigen Raumaus-

[32]) Z. B. „Sodom's Ende" (III. Akt, erste, dann dritte Szene).

stattung, angepaßt sein. Manchmal finden sich dazu in den Szenenanweisungen bestimmte Vorschriften. In „Sodom's Ende" (Sudermann), Anfang des vierten Aktes, ...„verbreiten rotumschirmte Lampen ein dämmeriges Licht". An einer anderen Stelle heißt es ....„durch die geöffneten Vorhänge sieht man das prunkvolle Schlafzimmer, das von einer farbigen Ampel beleuchtet ist"....

Nun weisen diese beiden Beispiele noch auf etwas anderes hin: die Lichtwirkungen werden auch im naturalistischen Drama bisweilen zu – allerdings bescheidenen — *Lichteffekten* gesteigert. Unter Lichteffekten ist hier folgendes zu verstehen: das Licht wirkt nicht nur indirekt durch Hervorrufen der Stimmung, sondern auch direkt als Strahlungserscheinung. Zunächst dafür noch ein paar Beispiele. Die Szenenanweisung in „Sodom's Ende" ....„rotumschirmte Lampen verbreiten ein dämmeriges Licht".... lautet weiter ....„wenn beim Auftreten und Abgehen die herabgelassenen Portieren der Mitteltür sich öffnen, sieht man in blendender Helle lebhaftes Menschengewoge....". „Es lebe das Leben" (Sudermann) zeigt zu Anfang des zweiten Aktes ....„den Salon hellerleuchtet, der Mittelvorhang ist aufgezogen. Man sieht in zwei weitere gleichfalls erleuchtete Gemächer hinein....". Eine Stelle der schon vorhin zitierten szenischen Anweisung aus „Vor Sonnenaufgang" (Anfang des zweiten Aktes) heißt: „Im Wirtshaus sind die Fenster erleuchtet, ein graufahler Morgenschein durch den Torweg, der sich ganz allmählich im Laufe des Vorgangs zu einer dunklen Röte entwickelt, die sich dann, ebenso allmählich, in helles Tageslicht auflöst."

Nun sind im naturalistischen Drama im Vergleich zu früheren Epochen wahrhaft dramatische Lichteffekte viel seltener zu finden. So ist zwar für Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" der Lichteffekt der aufgehenden Sonne dramatisch durchaus bedingt. Aber die Beispiele aus Sudermanns Werken verraten doch allzu stark die Absicht theatralischer Wirkung.[33]) Wie wußte dagegen die vornaturalistische Dramatik (Schiller, Wagner) bei Lichteffekten und Strahlungserscheinungen den dramatischen Sinn und Zweck zu wahren. Ganz bekannt sind die alpinen Stimmungen aus „Wilhelm Tell": im ersten Aufzug (I. Szene) sieht man ....„über den See

[33]) Die Regie hat natürlich die Möglichkeit, die theatralische Wirkung abzuschwächen.

hinweg die grünen Matten, Dörfer und Höfe von Schwyz im hellen Sonnenschein liegen"; ...„einen Mondregenbogen über dem See ..." finden wir in der zweiten Szene des zweiten Aufzuges, und am Schluß zeigt der zweite Aufzug ...„das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen". Das Schauspiel „Wilhelm Tell" würde wohl ohne dies Sonnenglühen der Alpenwelt viel einbüßen. Hier sind Lichteffekte geradezu Voraussetzung für die Echtheit der dramatischen Stimmung. Eine Vorstellung von dem Reichtum dramatischer Lichtstimmungen in Wagnerschen Musikdramen hat die in § 2 der Einleitung angeführte Beschreibung des inneren Venusberges (Tannhäuser) gegeben.

Es ist keine darstellerische Schwäche, daß die echte naturalistische Dramatik Lichteffekte wenig gebraucht. Auch hier macht sich wieder die Vorherrschaft der Milieutheorie geltend. Lichteffekte können eben nur unter ganz besonderen Umständen etwas Milieuhaftes sein. In „Vor Sonnenaufgang" gibt ländliches Milieu den Anlaß für die Naturstimmung eines Sonnenaufgangs. Eine Berechtigung durch das Milieu erhalten zum Teil wohl auch die Lichteffekte in Sudermannschen Werken. Zum Leben und Treiben oberer Gesellschaftsschichten — das so häufig dargestellt wird — können strahlende Festesräume gehören. Doch diese Sudermannsche Dramatik ist dem ganzen Wesen nach nicht rein naturalistisch. Deshalb geht auch die Anwendung von Lichteffekten dort meistens nicht auf das Milieu zurück, sondern auf die Absicht äußerlicher Bühnenwirkungen. Und solche Lichteffekte sind durchaus unnaturalistisch.

Die zweite große Gruppe der Stimmungsmittel umfaßt die Geräuschwirkungen, die in ihrer Art sehr verschieden und an sich oft eigenartig sind. Vor dem deutschen Naturalismus hatte noch keine Bühne den Zuschauern das Dengeln einer Sense, den Pfiff der Lokomotive oder das Summen der Webstühle vorgeführt. Es wird hier die große Regiearbeit, die auch die kleinsten Einzelheiten dieses Dramas fordern, deutlich. Zum Beispiel, wenn es in den „Webern" II. heißt ...„Das Getöse der Webstühle, das rhythmische Gewuchte der Lade, davon Erdboden und Wände erschüttert werden, das Schlurren und Schnappen des hin- und hergeschnellten Schiffchens erfüllten den Raum. Da hinein mischt sich das tiefe gleichmäßig fortgesetzte Getön der Spulräder, das dem Summen

großer Hummeln gleicht“....., so kommt da zu der Schwierigkeit der technischen Wiedergabe noch die, Bühnenwirksamkeit und Naturtreue in Einklang zu bringen, hinzu. Leichter zu verwirklichen sind Geräusche wie: das Toben des Windes (Meister Oelze), eine predigende Pastorenstimme (Einsame Menschen I), das Dröhnen von Schritten, Gläserklingen und Geräusche des Essens (Das Friedensfest II), Rufen, das Abtreten der Füße (Einsame Menschen III) oder auch die Vereinigung verschiedener Geräusche (Kollege Krampton I). Die Bühne hatte, abgesehen davon, daß der Wert für das Gesamtwerk geringer war, Ähnliches schon vor dem Naturalismus darzustellen.

Die Verwendung von *Musik und Gesang* muß als Stimmungsschilderung aufgefaßt werden. Eine andere Verwertung würde, nach dem was ich bei den Lichteffekten ausführte, von der Stimmung zur theatralischen Wirkung übergehen. In „Einsame Menschen“ II, „Fuhrmann Henschel“ III, „Die Ratten“ V, „Die Familie Selicke“ III, „Sodom's Ende“ I und IV usw. sind Musik und Gesang der Stimmungsschilderung zur Erhöhung und Erweiterung des Eindrucks beigegeben. Das ist in „Jugend“ (Mitte des II. Aktes) und „Agnes Jordan“ (Ende des V. Aktes) z. B. anders. Da sind Musik und Gesang das Mittel, durch das und für das die Stimmungsschilderung alleine da ist, weil das Werk nur durch Musik oder Gesang unentbehrlichen, dramatischen Werten Ausdruck geben kann. Darum werden hier ganz bestimmte Musikstücke oder Lieder gefordert, wo sonst die Wahl meistens der Aufführung freigegeben ist[34]).

Die bisher genannten Bühnenmittel sind — wenn auch die Gesamthandlung ihre Existenz mitbedingt — doch hauptsächlich für die Stimmungsschilderung da. Außer diesen Mitteln gibt es noch andere: Wechsel der Kleidung, stimmungsmäßige Ausstattung des Bühnenbildes, stummes Spiel. Deren Gestaltungsziel ist sonst nicht die Schaffung von Stimmungswerten. Aber viele Werke[35]) bringen Beispiele dafür, daß der *Wechsel der Kleidung* — statt der sonst der Kleidung zugeschriebenen Charakterisierung der Person — auch dem Stimmungsmäßigen dienen kann. Sehr gering sind dagegen die Fälle für die *stimmungsmäßige Ausstattung* des Bühnenbildes. In „Mutter Erde“

[34]) Vergleiche auch „Das Friedensfest“.
[35]) Z. B. „Einsame Menschen“.

wird der „Saal des Herrenhauses" (I—IV) für eine Beerdigungsfeier umgewandelt und „Das Friedensfest" (I) schmückt für die Weihnachtsstimmung das Bühnenbild, die Halle, mit grünen Reisern und einem Tannenbaum[36]). Auf das stumme Spiel der Stimmungsschilderung — das sich von dem für andere dramatische Zwecke geschaffenen stummen Spiel klar unterscheidet — soll erst im § 8b: „Spiel ohne Rede" genauer eingegangen werden.

Aus dem Vorhergehenden kann für die Bühnenwiedergabe geschlossen werden, daß ihr in der Verwirklichung der einzelnen Stimmungsmittel keine Unmöglichkeiten entgegentreten und daß, trotz vorkommender Einzelschwierigkeiten, in dieser Richtung einer Regiekunst keine unlösbaren Aufgaben gegeben sind. Nun bringt aber der durch die Verwirklichung eines einzelnen Stimmungsmittels erzeugte Eindruck noch keine Stimmung. Sie entsteht erst durch die Vereinigung mehrerer, ja vieler solcher Eindrücke zu einem Gesamteindruck. Ich greife auf das geläufige Beispiel „Vor Sonnenaufgang" (II. Akt) zurück. Aus der hier vorhandenen Menge von Einzelheiten soll eine ländliche Morgenstimmung entstehen. Das ist mit der bloßen Verwirklichung der vom Dichter vorgeschriebenen Tatsachen noch nicht geschehen. Damit würde die Regie ihr zur Gestaltung überliefertes Material dem Zuschauer ungeformt hinstellen. Indem sie aber über die bloße Verwirklichung hinaus mit dem Gegebenen einen höchsten Ausdruck zu erreichen sucht, durch harmonische Abstimmung der Einzelheiten gegeneinander, durch größte Ausnutzung der im einzelnen Stimmungsmittel für das Ganze liegenden Möglichkeiten, schafft sie etwas Neues für das Werk als Drama, formt sie das ihr vom Dichter gegebene Material zu einem in sich geschlossenen künstlerischen Gebilde. So liegen auch hier die künstlerischen Aufgaben der Bühnenwiedergabe darin, mit den gegebenen Mitteln im Sinne des Werkes den höchsten Ausdruck der Stimmung zu finden.

§ 7.

Redeanweisungen.

Innerhalb der szenischen Gestaltung eines Dramas müssen drei verschiedene Arten von Anweisungen wieder voneinander unterschieden werden:

[36]) Vergleiche auch „Die Familie Selicke".

Die Anweisungen für das Bühnliche. Sie sind in §§ 5 und 6 dieses Abschnittes durch die Begriffe Bühnenausstattung und Stimmungsschilderung zusammengefaßt und beschrieben worden.

Die Anweisungen für das Darstellerische. Sie sind in diesem § 7 (Redeanweisungen) und dem folgenden § 8 (Spielanweisungen) zu untersuchen.

Die Anweisungen für den Theaterzettel. Sie bilden die dritte Gruppe dieser Einteilung und sollen hier nur im Zusammenhang noch einmal genannt werden. Sie umfassen unter §§ 1—4 Titel, Ort, Zeitangaben und das Personenverzeichnis[37]).

Die Möglichkeit, die wichtigsten szenischen Anweisungen allgemein in die für das Bühnliche und in die für das Darstellerische zu scheiden, ist hauptsächlich durch das Wesen der Bühnenkunst gegeben. Der Dichter muß sich den Bühnenverhältnissen anpassen. So kommt er zu der Form seiner szenischen Gestaltung. Für die Bühnenkunst gibt es nun erstens den Darsteller, der mit seiner Gestaltung der dramatischen Charaktere den breitesten Raum des künstlerischen Gesamtschaffens einer Aufführung einnimmt. Neben dem Darsteller und seinem Schaffen steht das als Umwelt der handelnden Personen Erdachte, das Bühnliche. Die Bühnenwiedergabe muß, um es einmal frei auszudrücken, mit zwei voneinander ganz verschiedenen Mitteln oder Materialien ihrer Gestaltung rechnen. Erstens mit der lebendig-individuellen Persönlichkeit des Darstellers und dann mit dem sich aus toten Gegenständen zusammensetzenden Apparat der Bühne. Diese Verhältnisse der Bühnenkunst werden deshalb nicht nur für das Wesen der Szenenanweisungen, sondern für das dichterische Schaffen überhaupt von bestimmender Bedeutung.

Die Anweisungen für das Darstellerische haben mit dem Individuellen des Darstellers zu rechnen. Und der Dramatiker weiß nicht von vornherein, wo im Einzelfall die Grenzen der darstellerischen Wiedergabe liegen, denn er kann

[37]) Die Personenbeschreibung steht für sich da, weil sie nur durch darstellerische und bühnliche Mittel zusammen voll verwirklicht werden kann. Die Wiedergabe der Kleidung geschieht z. B. durch das Bühnliche, durch die Regie; während die Wiedergabe angegebener Charakterwerte oft nur dem Darstellerischen, also der Sprache oder dem Spiel zufällt.

das darstellerische Können des einzelnen Schauspielers nicht restlos vorhersehen, sondern er rechnet mit dem idealen Darsteller. Oder die untrügliche Erkenntnis darstellerischer Leistungsmöglichkeiten wird zum mindesten erfordern, daß die Darstellung gewisse feste Prinzipien angenommen hat, die ihr von irgendeiner dramatischen Richtung gegeben wurden, und daß diese dem einzelnen Darsteller anerzogen sind. Was wird aber, wenn ein neues dichterisches Kunstwollen nicht nur den Verzicht auf darstellerische Tradition, sondern auch die Wiedergabe ganz anderer, als der bisher betonten Charakterwerte einer Person verlangen muß? Da kann der Dichter niemals die genauen Grenzen seiner Forderungen wissen. Eben, weil es sich nicht vorhersagen läßt, ob die besondere darstellerische Fähigkeit einzelner doch etwas wirklich machen kann, an dem das allgemeine Können versagt, oder ob eine nur auf die Verwirklichung seiner Forderungen hinstrebende Erziehung einer neuen Generation von Darstellern seinem Werke eine gute Bühnenwiedergabe schaffen kann.

Anders ist es bei den Anweisungen für das Bühnliche. Deren Wiedergabe geschieht durch rein technische Mittel. Mit ihrer Kenntnis, die immer durch Studium zu erwerben ist, kann der Dichter genaue Aufgaben stellen und sogar durch eigene Erfindungen die Erfüllung seines dichterischen Wollens ermöglichen und erweitern.

Beim Naturalismus, der ja gerade mit der bestehenden Bühnenkunst keine ideale Wiedergabe seiner Schöpfungen erreichen konnte, weil auch sein Kunstwollen neu war, sind diese Unterschiede des Szenischen zwischen dem Bühnlichen und Darstellerischen auch besonders deutlich geworden. Für das Bühnliche forderten die Dichter hauptsächlich das genaue Eingehen auf alle Einzelheiten ihrer Anweisungen. Dies war immerhin in weiten Grenzen zu erfüllen. Eine bedeutende Umstellung oder Erweiterung der Bühnentechnik war kaum notwendig. Ja, in vielem war das Bühnliche des naturalistischen Dramas, z. B. im Wechsel des Bühnenbildes, leichter zu verwirklichen, als das der Kunstwerke früherer Epochen.[38]) Ganz anders verhält es sich beim

[38]) Dagegen spricht nicht, daß im vorhergehenden an den bestimmten Stellen Hemmungen zwischen der dichterischen Forderung und der Bühnenwiedergabe festgestellt sind. Dabei handelt es sich um Undramatisches, das außerhalb aller bühnlichen Möglichkeiten liegt und für das Werk als Drama fehlen könnte.

Darstellerischen. Natürlich bringt das Szenische auch hier den Bruch mit der Tradition und tritt in ganz neue Bahnen ein. Das aus dem Wandel der dichterischen Gestaltung hervorgegangene Kunstwerk konnte durch die bestehenden Formen des Darstellerischen niemals die richtige Bühnenwiedergabe finden und mußte darum entweder diese Formen selbst umschaffen und sie dem eigenen Wesen anpassen oder auf die Bühne verzichten.

Die Lösung dieser Frage, die das Sein oder Nichtsein des naturalistischen Dramas in sich trug, brachte, wie allgemein bekannt, die Gründung des Vereins „Freie Bühne". Damit wurde Otto Brahm die Gelegenheit zur Reform der Regiekunst geschaffen. Max Reinhardt hat das künstlerische Erbe von Brahm weiterentwickelt, das so zur Grundlage für die Kunst einer neuen Generation von Darstellern wurde. Diese neue Regie und Schauspielkunst war mit Notwendigkeit aus dem naturalistischen Drama entstanden. Sie hat dieses zum Gemeingut der deutschen Bühne erhoben.

Soviel mußte dem Uebergang zu den Szenenanweisungen für das Darstellerische vorausgeschickt werden. Ich beginne also mit den Redeanweisungen, um auch deren Aufbau und die Möglichkeit der Bühnenwiedergabe wie sonst im einzelnen zu untersuchen.

Das naturalistische Drama brachte den Eindruck des täglichen Sprachausdrucks und damit nicht nur eine in ihrem Wesen andere Sprache als das frühere Drama; es kamen alle Ungereimtheiten der gewöhnlichen Aussprache, der Dialekt und die unendlichen Bedeutungen des Sprachklanges hinzu.[35a]) Zur Gestaltung dieses Wollens hatte das überlieferte Sprachgefühl der Bühne auszuscheiden. Die Dichter trachteten mehr, die Rede dem Leben nachzubilden. Zur Erreichung eines solchen Gestaltungszieles bedienten sie sich in hohem Maße der objektiven Beobachtung des täglichen Lebens. Was sie so gefunden hatten, schrieben sie als strenge Bindung für den Darsteller vor. Nicht nur im Wort, sondern auch in der Angabe von Sinn, Klang, Betonung usw. So entstand für das Werk der eigene szenische Teil der Redeanweisungen.

Um das Charakteristische der Redeanweisungen deutlich zu machen, habe ich aus vier bekannten

[35a]) Vergleiche Alfred Kerr: „Das neue Drama". Berlin 1904.

und den Naturalismus kennzeichnenden Werken die hauptsächlichsten in der folgenden Liste wiedergegeben. Die Anordnung ist so, daß die Redeanweisungen in vier Beispielarten geteilt sind, die auf den Seiten nacheinander folgen, während die vier Werke auf jeder Seite nebeneinander stehen:

Beispiel I: Richtung der Rede.

Holz und Schlaf: Die Familie Selicke	Hauptmann: Vor Sonnenaufgang	Sudermann: Sodoms Ende	Halbe: Jugend
noch hinter der Szene, in der Kammer	draußen im Hausflur schreiend	zwischen den Portieren stehend in großer Erregung	ihm nachrufend
noch halb im Entree	halb zu Frau Krause, halb zu Helene	noch unsichtbar	hinter ihm
vom Fenster weg zu Frau Selicke	brüllt mit einer etwas näselnden betrunkenen Stimme nach dem Wirtshaus zurück	gen Himmel blickend	aus der Küche
unwillig vom Bett herüber	von einem der Wohnhausfenster aus ruft	in der Mitte des Zimmers, leise, beklommen	am Tisch stehend
aus der Kammer	im Abgehen	den Kopf ein wenig durch die Tür steckend	vor ihr stehen bleibend
in der Kammer in höchster Angst	im Vorübergehen zu den Mägden	geht singend zur Tür und ruft hinaus	stehen bleibend
in der Kammer halb ängstlich	ihr nachrufend		steckt den Kopf durch die Türspalte, schreit
zur Kammer hin abgewandt	in Loth's Armen		hinausrufend
noch im Korridor	ruft in den Hof		bei ihm
lugt aus der Kammer	aus dem Kuhstall		am Fenster
schon unter der Tür stehend	aus dem Fenster gebieterisch		er steht hinter ihr und hat mit erhobenem Ton gesprochen
nach der Küche hin	im Hereintreten		in der Tür mit Annchen
	noch außen		am Fenster, mit förmlicher Verbeugung
	in der Tür		ist nähergekommen, noch etwas verlegen
			vor dem Spiegel, geängstigt
			auf dem Stuhl, gegenüber dem Sofa
			in seinen Armen schwach
			hinter ihm, noch draußen
			vor ihm, zerknirscht

Beispiel II: Charakteristik der Rede (einfach).

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
seufzend	schreit	für sich	murmelt halblaut
ärgerlich	aufgeregt	laut	spaßig
für sich	ein wenig befangen	nach etlichem Besinnen	lächelnd
fast weinend	geschmeichelt	verblüfft	vergnügt
aufgebracht	schnell spricht er in singendem Tone	halb für sich	naiv
weinerlich	bitter	lachend	nach einem Augenblick gedämpft
beruhigend	seufzend	tadelnd	versunken
sanft abwehrend	zaghaft	stutzend	leise
wütend	ein wenig verwirrt	ängstlich	ernst
leichthin	unfreundlich	singend	erstaunt
begütigend	mit vollem Munde	bedeutungsvoll	zögernd
eifrig	platzt heraus	geschwätzig	einfach
schmunzelnd	ohne Takt	begierig	plötzlich
aufmunternd	etwas betreten	rasch ablenkend	ablenkend
wie ungläubig	tollpatschig	dringend	unbeirrt
neugierig	beschwichtigend	entrüstet	halb ärgerlich
in komischem Pathos	immer wütender	rasch	etwas kokett
finster	begütigend	düster	etwas scharf
ausweichend	batzig	feierlich	hastig
wieder beruhigt	aufs neue betreten	träumerisch	in komischem Ärger
	nahezu fassungslos	leuchtend	nachdenklich
	unter dem Lachen hervorstammelnd	erschrocken	neckisch
	für sich, aber doch laut	mit mißtönigem Lachen	zurückhaltend
	etwas aufgebracht	auflachend	ruhiger
	lallt	sich zum Lachen zwingend	lesend
		mißmutig	ungläubig
		mit feinem Lächeln	schalkhaft
		lebhaft	noch ungläubig
		sanft	neugierig
		mutlos	nachsinnend
			amüsiert

Beispiel II: Charakteristik der Rede (einfach).

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
leicht erschreckt	verärgert	mit Inbrunst	wieder enttäuscht
ohne aufzusehen	auf einmal sehr gesprächig	mürrisch	in höchster Überraschung
sehr verwirrt	mit Überzeugung	kühl	begeistert
verbittert	gleichsam unwillkürlich	leise	wieder außer sich
fortgerissen	ein wenig betreten	hält verblüfft inne	vorwurfsvoll
sich mäßigend	immer unsicherer und erregter	begütigend	ernsthaft
in höchster Erregung	nahe am Weinen	weinerlich	ungeduldig
sich aber noch fassend	grob	bittend	überhörend (die letzten Worte)
spricht das folgende immer noch in größter Erregung wie zu sich selbst	in befehlendem Tone	voll Respekt	zerstreut
spricht das folgende sehr sanft	mit wankender Fassung	horchend	einfallend
glücklich	nach einer Pause zögernd	noch im Traum	sehr ernst
hastig	nicht ohne Affektiertheit	erwachend	verzweifelt
zusammenschauernd	unter Nachdenken	während er angezogen wird	zerknirscht
unruhig	in Weinen erstickend	freudig betreten	halblaut
aufseufzend	aufs neue heftig ausbrechend	verwirrt	finster
scherzend	immer auffälliger verrät sich in seinen Tröstungen das sinnliche Element	in Anschaun versunken	verlegen rot
lächelnd	immer leidenschaftlicher	voll Angst und Hoffnung	leicht geärgert
mißgelaunt	zärtlich	sehr betreten	humoristisch
	mit angenommener Kälte	plötzlich strahlend	aus einem Nachdenken erwachend
	halblaut in sein Ohr	essend	verhalten erregt
		dumpf	mit verhaltener Kraft
		geheimnisvoll	aufgeräumt
		nachdenklich	etwas gedrückt
		betreten	verhalten
		stammelnd	gepreßt
		freudig erschreckt	unbefangen
		ohne sich umzuwenden	traurig
		in Jähzorn tobend	verlegen
		mit Autorität	stockend

Beispiel II: Charakteristik der Rede (einfach).

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
mürrisch	in erheuchelter Entrüstung	demütig	kleinlaut
zusammenfahrend	ohne darauf einzugehen	überlegen	verwundert
nachdenklich	aufgebracht	angstvoll	entzückt
sehr lebhaft, sich steigernd	im Tone eines Verweises	in ausbrechender Freude	energisch
nach einer kleinen Pause	ihr in die Rede fallend	wie fasziniert stammelnd	heiß
schläfrig, immer leiser	zynisch kalt, leichthin	sucht vergeblich in den scherzenden Ton zurückzukehren	spöttisch
in höchstem Schmerz	in seinem Dünkel gekränkt	zärtlich	in steigender Erregung
besorgt	frivol	sich zusammenraffend	glühend
mit bebender Stimme	mit Ironie	in tödlichem Erschrecken	schwach
mit unterdrücktem Entsetzen	immer ernst	aufschreckend	mit ausbrechendem Jubel
diese Worte gehen wieder in Weinen über	immer heiterer	sehr ernst	erbittert
wie im Selbstgespräch	außer sich	erregt	verschmitzt
äußerst abgespannt nach einer Pause	sehr ruhig	unwillig	tückisch
dumpf vor sich hin	roh	verbissen	in ihren Gedanken
ihre Stimme zittert	unwillkürlich	lächelnd	melancholisch
einen Einfall bekommend	plötzlich flüsternd	ratlos	sich mühsam beherrschend
	wütend	fassungslos	hartnäckig
	weinerlich	nach innerem Kampfe	aufgeregt dazwischen
	leidend	sehr erschrocken	galgenhumoristisch
	geheimnisvoll	sich sammelnd	aufgelöst
	erschreckt	ganz ruhig	wie visionär
	mit Inbrunst	entsetzt	zerschmettert
	ohne jede Sentimentalität	militärisch	jovial
		in ruhiger Anerkennung	halb trotzig
		sehr überrascht	seltsam gestimmt
		freudig	betrübt
		voll Verachtung	untröstlich
		melancholisch	eintönig
			hartnäckig

Beispiel II: Charakteristik der Rede (einfach).

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
mit mattem Lächeln beschämt	summt ganz leise	wirr	brüllend
gequält	übermütig herauslachend	um das Schweigen zu brechen	mit furchtbarem Schrei
innig	lachend	zögernd	mit wahnsinnigem Gebrüll
verloren	heftig	in den überlegenen ironischen Ton zurückfallend	lauter
mit erstickter Stimme	flüstert ihr etwas ins Ohr	in steigender Freude	
in Tränen ausbrechend	aufs äußerste überrascht	in tiefer Ergriffenheit	
zerstreut	mit gedämpfter Stimme	aufflammend	
nachdrücklich	in sich hinein	mit jubelndem Lachen	
	kalt	voll schrecklicher Ahnung	
	aufbrausend	wie zu einem Irren	

Beispiel III: Charakteristik der Rede (zusammengesetzt).

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
etwas scherzhaft-wichtig	unterdrückt, hatzig	leiser, beklommen	nachsinnend, halb für sich
verlegen-trotzig	mit unterwürfigem, wehmütig gezittertem Moll-ton, sehr leise	halblaut, in wilder Zärtlichkeit	zwischen Ärger und Humor
leise, etwas höhnisch	kurz und herrisch	willenlos, wie im Traum	vor ihr, wie mit zugeschnürter Kehle
müde, etwas weinerlich	mißtrauisch, aufschielend, unfreundlich	vor sich hinstarrend, tonlos	in fletschender Wut, sehr schnell und geläufig
müde, abgespannt	heftig, fast weinend	in gesteigerter Angst, aber den Ton nachsichtlicher Zärtlichkeit beibehaltend	in seinen Gedanken, mit ausbrechender Leidenschaft
aufgeregt, hastig	todbleich, aber noch fester	nach innerem Kampfe, ohne aufzusehen	kalt und scharf
schnell, aufgeregt	in seinen Hut blickend, geschäftsmäßig	beklommen, leise	auf sie zu, reißt sie an sich, mit heißem Flüstern
mit müder Stimme halb weinend	trocken und geschäftsmäßig	tonlos, für sich	schluchzend, mit geballten Fäusten
dumpf, mit zärtlichem Ausdruck	im Tone seiner Stimme liegt nun plötzlich eine weich-liche, übertriebene, gleichsam vibrierende Milde	sich erhebend, mit Strenge	zwischen Rührung und Zorn
laut, sehnsüchtig	heiß und mit Innigkeit, indem er sie enger umschlingt	in höchster Angst, tonlos, matt	kalt und finster
nervös, bitterlich weinend	leidenschaftlich gerührt, sentimental	das Monokel ins Auge klemmend, gedehnt	fanatisch, leidenschaftlich
halb für sich, sich erinnernd	überrascht, fassungslos	in großer Aufregung, fällt Adah um den Hals, leise	mit mühsamer Beherrschung
mehr ängstlich, als überrascht	mit schwer bewältigter, innerer Erregung	sehr erschrocken, dann in wilder Freude	kommt hinein, mit Ahnung
müde, gequält	aufs äußerste verblüfft und entrüstet zugleich		ermannt sich, aus der Tiefe herauf
beunruhigt, mitleidig	mit sich kämpfend, in einer sich schnell bis zur Bewußtlosigkeit steigernden Erregung mühsam hervorstammelnd		sich aufrichtend, mit ungewohnter Härte
ernst und traurig			zornrot, mit einem Ausbruch jahrzehntelang gedämpfter Kraft
			mühsam verhalten
			gedämpft, aber fest

Beispiel III: Charakteristik der Rede (zusammengesetzt).

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
leise; einfach konstatierend, nicht vorwurfsvoll	zwischen Pietät und Laune	stutzt, starrt sie lange an, wird dann beim Reden immer unruhiger	fortfahrend, schmerzlich
leise, selbstvergessen, glücklich	das Gespräch der beiden Freunde steht am Anfang unverkennbar unter dem Einfluß einer gewissen leisen Zurückhaltung	mit starrem Blick, tonlos	sich aufrichtend, entschieden
schmerzlich, sehnsüchtig aufseufzend	ein wenig in Harnisch, erhebt sich und geht hin und her, dabei spricht er:	zögernd, scheu	zärtlich, fest
			mit weißglitzernden Augen, frech, herausfordernd

Beispiel IV: Spiel mit Rede.

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
steckt den Kopf durch die Kammertür	seine Hand auf Loths Arm legend	lächelnd	sieht nach seiner Uhr
Rübchen schabend	sichtlich peinlich berührt, steht auf	auf Riemann weisend	grinsend
den Ellbogen gegen ihn vor	schon wieder in eigenen Gedanken, macht einen Gang durchs Zimmer; heftig	vorstellend	mit Pantomime
sich die Hände reibend, schmunzelnd	durch eine Verbeugung des Oberkörpers ergebenst bestätigend	zögernd, mit einem erstaunten Blick auf Weiße	schreit grinsend
er hat sich mitten in die Stube gestellt und schnuppert nun nach allen Seiten in der Luft herum	weiß wie ein Tuch im Gesicht, heftig	sieht ihn erstaunt an, dann trotzig	mit Geberde
umhersuchend	ist entsetzt und empört aufgesprungen	achselzuckend	auf- und abgehend
ihm mit einer Handbewegung gutmütig zublinzelnd, verschmitzt:	zerknüllt die Serviette und schleudert die auf den Tisch. Bricht aus: „Sie sind . . .“ (macht die Bewegung des Ausspeiens) „pfui!!!“	mit verfänglichem Lächeln	schlägt sich vor den Kopf
die Hände zusammenschlagend	Bittend und mit gefalteten Händen, inbrünstig:	gen Himmel blickend	Kaffee trinkend
ihm vergnügt auf die Schulter klopfend		nickt nachdenklich — dann zerstreut	kopfschüttelnd
lachend, das Papier wieder einsteckend		sich wirr umschauend	schreit mit blödsinnigem Lachen
umhergehend		nach rechts weisend	mit fragendem Grinsen
macht die Bewegung des Geldzählens		rasch zurückweichend	senkt den Kopf
sich zurücklehnend		ratlos die Arme ein wenig auseinander breitend	behaglich grinsend, klopft sich auf den Bauch
abwehrend			eifrig zusehend
mit einem Blick auf die Uhr			die Postsachen durchsehend, zerstreut
mit krummgezogenem Buckel, sich schmunzelnd die Hände reibend. Ihr nachsehend:			mit offenem Munde
sich an sie drängend, sie umfassend			aufsehend
hat sie von unten auf umfaßt und sieht an ihr empor			umhertanzend
			vergnügt auf und ab
			mit tiefem Seufzer

Beispiel IV: Spiel mit Rede.

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
tut sehr erstaunt	sie weint, schreit dann, plötzlich in äußerster Angst, Abscheu und Wut	den Kopf ein wenig durch die Tür steckend	stehen bleibend, mit asketischem Ausdruck
sie gespannt ängstlich beobachtend			gesenkten Kopfes, halb weinend
hastig, erregt vor sich hinflüsternd, während ihre Blicke wie gebannt auf Linchen haften	er unterbricht sich, schlägt sich vor den Kopf	aus ihrem Brüten erwachend, aufstehend	gütig, indem er die Hand auf ihren Kopf legt
Handbewegung	mit einem Aufblick	lächelnd, achselzuckend	erschüttert die Hände faltend
stehen bleibend, ihn mit ausdruckslosem Blick ansehend	springt auf, in halb ernster, halb komischer Entrüstung	aufstehend	schlägt sich verzweifelt vor den Kopf
mit einem müden Lächeln		sich umdrehend	streckt ihren Kopf zur Küchentür hinein, winkt geheimnisvoll wichtig
seitwärts sehend	er erhebt sich, vertraulich, halb und halb im Scherz	sich vorstellend	Grimassen schneidend
faßt sich		die Hand auf Willys Schulter legend	aufspringend
traurig mit dem Kopfe schüttelnd	springt auf, hocherfreut		eifrig beschäftigt
nach einer Weile, halb zu sich selbst, seitwärts, zwischen den Zähnen	er ist inzwischen ans Telephon getreten, weckt und spricht teils ins Telephon, teils zu Loth	mit gekreuzten Armen vor ihr stehend	auf und ab mit stürmischen Geberden
mit einem gequälten Lächeln		die Pastelle einrührend	geht ihm entgegen, versucht ihre Verwirrung zu verbergen
ihn fest ansehend	während sie Golisch etwas in die Hand drückt	in plötzlichem Aufschluchzen die Hände über den Kopf zusammenschlagend	mit vergnügter Grimasse
wieder atmend und sich über die Stirn streichend			mit großen, entsetzten Augen
vor sich hinstarrend		mit verneinendem Kopfschütteln	sich aufrichtend, mit zärtlichem Blick
sie ansehend. Aufs tiefste erschüttert. Hat ihre Hand erfaßt. Demütig			mit Tränen in den Augen
seine Hand ergreifend und ihm die ihre auf die Schulter legend, sieht ihm in die Augen			aufgeregt horchend, mit aufgerissenen Augen
im tiefsten Schmerz. Ihre Hand drückend			
schmiegt sich an ihn			
lehnt den Kopf an seine Schulter. Zu ihm auf			

Beispiel IV: Spiel mit Rede.

Die Familie Selicke	Vor Sonnenaufgang	Sodoms Ende	Jugend
freudig, sich an ihn drückend	den Tabaksbeutel mit den Zähnen festhaltend,	stutzend	rot werdend
sie fest an sich pressend	nuschelt er	vor sich hinknirschend	mit großen, verstörten Augen, angstbleich
in Gedanken an ihn vorbeisehend	weinend an Loths Halse, stürmisch	aufspringend	unter Tränen
seinen Kuß erwidernd, mit tränender Stimme		aus ihrer Erstarrung erwachend	lauschend

Beispiel I:

Die Anweisungen über die Richtung der Rede.

Hier greifen schon Spiel und Rede ineinander, indem durch die Angabe der Richtung oft eine Aufstellung der Personen auf der Bühne vorgezeichnet wird.

Beispiel II und III:

Die Anweisungen über die Charakteristik der Rede.

Ich habe die mit einfachen und zusammengesetzten Worten unterschieden. Ein Wesensunterschied ist nicht da. Durch die Charakterisierung der Rede wird oft die Person selber charakterisiert. Damit ihre Charakterwerte klar werden, darf sie die Worte nur so und niemals anders aussprechen. Die Gestaltung eines Charakters durch die Art des Sprechens ist oft ein Hauptmittel der Personengestaltung. Das ist leicht verständlich, weil eigentlich bei allen Menschen der Charakter und die Art des Sprechens unzertrennlich miteinander verbunden sind. Die Sprachgestaltung wird durch die Anlehnung an Charakterwerte immer einen großen Eindruck der Natürlichkeit erreichen.

Die Anweisungen zur Charakteristik der Rede zeigen weiter, wie sehr die Dichter des Naturalismus bemüht waren, die psychischen Feinheiten des sprachlichen Ausdrucks wiederzugeben.

Beispiel IV:

Die Anweisungen für das Spiel mit Rede.

Das Spiel liefert eine Charakteristik der Rede, die dadurch, daß sie über die sprachlichen Mittel hinausgeht, im Ausdruck körperlicher wird. Die Mittel solcher Charakteristik sind die Gestik und Mimik, seltener die Bewegung.

Im vorherigen handelt es sich um Redeanweisungen, die den Worten zugesetzt sind. Die knappe Fassung tritt in den Beispielen klar hervor. Die enge Verbindung mit dem Text der Rede macht wegen des nötigen Zusammenhanges epische Schilderungen unmöglich. Diese treten nun an anderer Stelle auf; dort, wo in der Beschreibung der Personen Angaben über deren Sprechweise vorkommen. So zum Beispiel in:

Hauptmann: „Die Familie Selicke".
Selicke: spricht alles deutlich, nur etwas langsam und schwerfällig.
Schlaf: „Meister Oelze".
Meister Oelze: spricht mit langsamer, ironischer Stimme.
Hauptmann: „Das Friedensfest".
Frau Buchner: Ihre Sprache ist geflissentlich rein, in Momenten des Affekts deklamatorisch.
Frau Scholz: hat eine zumeist weinerliche oder winselige Sprechweise.
Dr. Scholz: Er spricht unterbrochen von keuchenden Atemzügen, als ob er Mehl im Munde hätte und stolpert über Silben.
Hauptmann: „Kollege Krampton".
Krampton: Er vermeidet es, wenn er spricht, fast immer, die Menschen anzusehen; bei Anreden blickt er an ihnen vorbei.
Popper: spricht wienerisch.
Janetzki: spricht ein unvollkommenes Deutsch.
Milius: verfettet, kurzatmig, deshalb in Absätzen redend.
Hauptmann: „Michael Kramer".
Kramer: er ächzt viel. Seine Sprechweise hat etwas ungewollt Grimmiges.
Hauptmann: „Rose Bernd".
Bernd: sein Organ ist weich, ähnlich, als ob er früher einmal ein schweres Lungenleiden überstanden hätte.
Halbe: „Jugend".
Kaplan Gregor von Schigorski: Es ist der polnische Geistliche in Haltung und Redeweise. Er spricht etwas hastig und vermeidet, wie alle katholischen Geistlichen, geflissentlich den evangelischen Pastoralton, obwohl seine Ausdrucksweise eine getragene ist.
Hans Hartwig: In seinem schnellen und abgebrochenen Sprechen offenbart sich ein heftiger und jäh umschlagender Charakter.
Sudermann: „Sodom's Ende".
Weiße: überstürzende, doch zuweilen scharf pointierte Sprechweise.
Riemann: schwerfällig, doch bestimmt in seiner Ausdrucksweise.

Kitty: Redeweise frühreif, voll forcierter Keckheit, impulsiv, doch unsicher.
Adah: Redeweise nervös, leichtflüssig, pointenreich, voll hohen Esprits.
Frau Janikow: Sprechweise schlicht, würdig, mit Beimischung grämlichen Humors.
Janikow: Sprechweise gutmütig polternd, geschwätzig, von etwas stumpfsinniger Fröhlichkeit.

Sudermann: „Der gute Ruf".

Weißegger: spricht mit gequetschter, harter Stimme.
v. Tanna: Sprechweise schleppend, blasiert, als ob er sich dauernd über seine abhängige Stellung lustig mache.

Die ersten Beispiele ließen vermuten, daß epische Schilderungen in den Redeanweisungen fehlen. Diese letzten Beweise haben das hinreichend widerlegt. Aber die Redeanweisungen in der Personenbeschreibung sind eigentlich nur für den textlichen Charakter von Bedeutung. Der Bühnenwiedergabe können sie nur als weitläufige Richtlinien dienen, weil durch eine genaue Verwirklichung eine dramatische Rede entstehen müßte, die sich in einzelnen Merkmalen zu oft wiederholt. Eine andere Gestaltung wäre mit diesen, bloß zusammenfassenden und allgemein charakteristischen Angaben nicht möglich. Demgegenüber will das naturalistische Drama gerade die psychischen Feinheiten und wechselnden Eindrücke des sprachlichen Ausdruckes wiedergeben, was nur mit den der Rede direkt beigegebenen und den einzelnen Worten angepaßten Anweisungen möglich ist. Nur durch deren Verwirklichung wird die Sprache auch auf der Bühne bis ins kleinste durchgestaltet. Hiernach komme ich zu dem Schluß, daß die Redeanweisungen in den Personenbeschreibungen in erster Linie der Charakterschilderung der Person und damit nur indirekt der Sprachgestaltung dienen sollen. So ist zuletzt auch ihr mehr zufälliges als regelmäßiges Vorkommen zu erklären.

Für die Bühnenwiedergabe der Redeanweisungen steht die strenge Gebundenheit des Darstellers im Vordergrunde. Die freie Eigengestaltung der Rede im Sinne des schönen und rhetorischen Sprechens muß verschwinden. Es ist notwendiger, „natürlich" zu reden und sich den Verschiedenheiten der Sprachen in den einzelnen Werken anpassen zu können; dazu, die Angaben des Dichters in allen Einzelheiten zu verwirklichen.

Diese Gegensätze zwischen dem Bestehenden und dem Erstandenen waren vom Darsteller nur durch gänzliche Umstellung zu überwinden. Dabei kam die erwähnte Schulung, die bald auch für die Darstellung naturalistischer Redeweise allgemeine Richtlinien aufgestellt hatte, dem einzelnen zu Hilfe. Die näheren Ausführungen darüber sollen erst im nächsten Paragraphen folgen.

§ 8.

Spielanweisungen.

Bei den Anweisungen für das Darstellerische sind deren beide Teile, die Rede- und Spielanweisungen, sehr eng miteinander verbunden. Im vorhergehenden Paragraphen (Beispiel IV: Spiel mit Rede) wurde schon so eine genaue Beziehung festgestellt. Spiel und Rede gehören ihrem dramatischen Wesen nach zusammen.

Diese Zusammengehörigkeit im dramatischen Werke ist nun nicht durch ein einziges, sich immer gleichbleibendes Verhältnis zu bestimmen. Die einzelnen Beziehungen sind ihrem Wesen nach voneinander sehr verschieden. Dies alles wird die weitere Untersuchung eingehender entwickeln.

Aus der im folgenden vorgenommenen Scheidung der Anweisungen in „Spiel mit Rede" und „Spiel ohne Rede" darf nun nicht gefolgert werden, daß zuweilen ein Aufhören der Abhängigkeit von Spiel und Redeanweisungen eintritt.

Das „Spiel ohne Rede" oder „stumme Spiel" ist durch die besondere Sprachgestaltung des naturalistischen Dramas geschaffen. Es ist eben die dem Leben nachgebildete „Sprache des Schweigens". Die dramatische Rede und Spielgestaltung stehen also auch hier in ganz bestimmtem Verhältnis zueinander. Aber das stumme Spiel ist vom Spiel mit Rede in der ganzen Zweckbestimmung so verschieden, daß notwendig eine starke Unterscheidung eintreten muß.

a) Das Spiel mit Rede.

Die naturechte Form der Rede mußte die naturalistische Gestaltung als Höchstes bewahren; selbst wenn dadurch die Möglichkeit irgendeines Gedankenausdrucks verlorenging. Mit der dramatischen Sprache konnte also nicht mehr alles, etwa für die Charakterisierung der Personen oder zur Darstellung des dramatischen Inhalts Nötige ausgedrückt werden. Als Gestaltungsmittel war diese Sprache einge-

schränkt worden. Das durfte aber am Gesamtwerk nicht merkbar werden. Weder der dramatische Inhalt, noch der Charakter irgendwelcher Personen sollten dadurch an Weite und an Deutlichkeit verlieren. Den notwendigen Ersatz für die verlorenen Gestaltungsmöglichkeiten brachte hauptsächlich das Spiel. Das Spiel hatte also im naturalistischen Drama einen bestimmten Gedankenausdruck zu geben, den früher die Sprache mitübernahm, weil ihre Form nicht so realistisch bedingt war. So entsteht dadurch zwischen Spiel und Rede nicht nur eine engere Verbindung überhaupt; das Spiel tritt auch gegen die Rede mehr hervor, weil aus dem begleitenden ein ergänzendes Gestaltungsmittel geworden ist. Die selbstverständliche Folge hiervon war die genauere Festlegung des Spiels in der dichterischen Gestaltung. Das geschah durch die Erweiterung der szenischen Spielanweisungen.

So zeigt erst die Feststellung der Beziehungen zwischen Spiel und Rede die dramatischen Aufgaben des Spiels und seinen Wert für das Gesamtkunstwerk. Drei Beziehungsarten sind hauptsächlich vorhanden: *Das Spiel geht der Rede vorher, es begleitet die Rede oder die Rede klingt in einem Spiel aus.*

In „Familie Selicke" (I. Akt) wird das Gespräch zwischen Wendt und Toni Selicke — also die Rede — mit folgendem Spiel wiedergegeben:

„*Toni*: Und dann . . . die Mutter! Ich kann doch die Mutter nicht hier so allein lassen? Sie ist so krank und schwächlich! Sie kann mich gar nicht entbehren!

Wendt (eifrig, faßt ihre Hand): Ach, was das anbetrifft; sieh mal . . .

Toni (horcht auf): Warten Sie mal! (Entwindet ihm ihre Hand, steht auf und schleicht sich auf Spitzzehen zum Bett hin. Einen Augenblick beobachtet sie die Kranke, dann kehrt sie wieder zurück) Nein! . . . Ich dachte . . . Linchen . . . (Pause) . . . Und (weint noch heftiger).

Wendt (hat sie die ganze Zeit gespannt beobachtet und bricht nun, seufzend, zusammen): Ach, Gott, ja! (Sich auf seinem Stuhl wieder aufrichtend.) Sieh mal! Was das anbetrifft . . . und . . . Linchen . . . Du meinst Linchen? . . . O, sie ist ja in den letzten Tagen . . . man kann doch unmöglich sagen, daß es gerade schlimmer mit ihr geworden ist! . . ."

Wendt bittet Toni Selicke um ihre Hand. Das ist der Inhalt des Gesprächs. Sie soll ihm als Frau in seine Pfarrstelle folgen. Da steigen in Toni die Gedanken an die vielen Pflichten auf, die sie an das Elternhaus binden. Es sind nicht nur solche gegen die Eltern, sondern auch gegen die kranke Schwester. Durch das Spiel wird das Ziel der Rede von den Eltern zu der kleinen Schwester übergeleitet. Die Rede kann sich auf die kürzesten Andeutungen beschränken, denn auch das Spiel vermittelt den Gedanken- und Gefühlsausdruck. Anders ist es an einer vorhergehenden Stelle des gleichen Werkes. Toni kommt nach Hause und Wendt zeigt ihr ein Schreiben, durch das er zum Pfarrer ernannt ist. Wendt nimmt Toni dann die Überkleider ab und sie liest das Papier. Während des gleich folgenden Gesprächs wird Wendt folgendes Spiel vorgeschrieben: „Die Arme gekreuzt, mit dem Rücken gegen den Tisch, ihr (Toni) gegenübergestellt, aber so, daß das Licht der Lampe noch auf sie fällt." Im folgenden heißt es noch, daß Wendt „unterdessen ans Fenster getreten war und die ganze Zeit über auf den Hof hinabgesehen hatte". Das sind Spielanweisungen, die dem Gespräch nur zur notwendigen dramatischen Belebung beigegeben werden mußten.

In beiden Fällen wird die Rede von dem Spiel begleitet; aber mit dem erwähnten Unterschied, daß für den letzten Fall die Rede durch das Spiel keine inhaltliche Erklärung und Ergänzung erhält.

Wie im Spiel der Eindruck der Rede nachklingt, zeigt wieder eine andere Stelle der „Familie Selicke" (I. Akt):

„Wendt (wieder sehr erregt): Und dann liebe Toni, siehst du? muß ich dir noch etwas sagen! ich bin . . . ich weiß nicht . . . aber du mußt mich recht verstehn, ich . . . ich bin so gut wie — tot! (Toni sieht ihn erschrocken an und rückt in naivem Schreck unwillkürlich ein wenig von ihm ab. Hat aufgehört zu weinen. Wendt spricht das Folgende immer noch in größter Erregung, wie zu sich selbst)."

Das Spiel der Toni vermittelt hier den Eindruck der Rede. Sie selbst hat nicht gesprochen, sondern ein anderer, in diesem Falle Wendt. Ebenso kann auch das Spiel eines Redenden den Eindruck der eigenen Rede wiedergeben, wie es z. B. durch Zusammenbrechen, Weinen usw. geschieht. Dadurch soll den Worten eine besondere Bedeutung beigelegt oder diese zum wenigsten stärker betont werden.

Aus „Kollege Krampton“ (I. Akt) bringe ich zuletzt ein Beispiel für ein der Rede vorangehendes Spiel.

„Krampton: (Er blickt düster zur Erde, ermannt sich bald und öffnet den Brief. Schon während des Lesens, hellt sein Gesicht sich auf. Sobald er fertig ist, gerät er außer sich vor Entzücken. Wiederholt kommen ihm Tränen während des Folgenden).“ Krampton hat die Nachricht von dem Besuch des Herzogs, von dem er die Befreiung aus seiner Notlage erwartet, erhalten. Da zeigt das Spiel insoweit Kommendes an, als das Mienenspiel Kramptons auf etwas Unerwartetes, etwas Freudiges hindeutet, was der Brief vorerst tatsächlich zu versprechen scheint.

So ist gezeigt, wie das Spiel in drei verschiedenen Arten der Verflechtung mit der Rede diese zugleich ergänzt und begleitet. Oft ist die Begleitung die einzige Aufgabe des Spiels und ihre Bedeutung darf gegen die der Ergänzung auch im Naturalismus nicht zurückgestellt werden.

Ein anderer Zusammenhang zwischen Spiel und Rede tritt noch da ein, wo die Rede ihrer Art nach, z. B. als Befehl, als Anspruch, etwas zu tun, das Spiel direkt fordert. In „Vor Sonnenaufgang“ (Ende des IV. Aktes) gibt Frau Krause einem Dienstmädchen den Befehl, die Hebamme zu rufen. Darauf steht als Spielanweisung: „Liese rennt in den Stall und dann mit einem Tüchelchen um den Kopf zum Hofe hinaus.“ Dieser Vorgang ist nebenbei die Ankündigung der Niederkunft der Frau Hoffmann, während der sich die Ereignisse des letzten Aktes abspielen sollen. Einige Zeilen weiter, ganz zu Ende des IV. Aktes, verlangt Helene von dem anderen Dienstmädchen Miele, den Arzt Dr. Schimmelpfennig zu holen. Da Frau Krause das verhindert, sagt sie: „Nun, dann will ich selbst“ . . . und als notwendige Anweisung steht auch hier: „sie geht ins Haus und kommt, den Strohhut am Arm, sogleich zurück“. Zuletzt wird der Fortgang Helenes genau geschildert. In diesen Fällen kann das Spiel der Rede weder vorangehen, noch sie begleiten; es muß immer nach der Rede einsetzen und darf niemals fehlen.

Spiel und Handlung

sind dadurch in Beziehung gebracht, daß wichtige und entscheidende Augenblicke des dramatischen Geschehens auch

durch ein lebhafteres Spiel zum Ausdruck kommen (z. B. „Jugend", I. Akt, das Spiel kurz vor dem Erscheinen Hans Hartwigs). Bei Hauptmann gehören in „Fuhrmann Henschel", „Michael Kramer" und „Rose Bernd" zu den Höhepunkten der Handlung regelrechte Raufereien. Bei der Gestaltung derselben treten die Spielanweisungen natürlich besonders stark hervor. Auch in „Florian Geyer" ist der Abschluß und Höhepunkt aller Vorgänge ein Kampf auf der Bühne. Zur Handlung rechne ich weiter das Auf- und Abtreten der Personen.

Das Auftreten von Hauptpersonen, die fast nie zu Anfang auf der Bühne sind, wird oft mit einem Spiel verbunden oder durch ein besonderes Spiel angekündigt. („Sodom's Ende" — Adah's Auftreten; „Florian Geyer" — dessen Auftreten; „Jugend" - das Spiel vor dem Auftreten Hans Hartwigs.) Dazu kommt die oft gebräuchliche Anmeldung und Einführung durch Dienstboten; auch das Abtreten kann in solcher Weise stattfinden; während es ganz selten mit einem besonderen Spiel verbunden wird. („Vor Sonnenaufgang" — der Fortgang Loth's.)

Das Spiel der Massen

tritt in der naturalistischen Dramatik zurück. Wirkliche Personenmassen bringen nur „Die Weber", „Florian Geyer" und Sudermanns „Strandkinder". Dagegen sind Werke mit vielen Einzelpersonen („Sodom's Ende"; „Agnes Jordan"; „Rose Bernd"), die zu Feiern usw. beisammen sind, häufiger. Da stehen für das Spiel zuerst einige allgemeine Angaben für alle und dann für jeden einzelnen genauere Bestimmungen; wie in „Agnes Jordan" (I. Akt): („Die Mitteltür wird von Lohndienern in beiden Flügeln geöffnet. Die Musik im Tanzsaal spielt ein Zwischenspiel, während die Hochzeitsgäste allmählich über den Korridor ins Zimmer herüberkommen. Laporte mit einer alten Dame, die Brautjungfern Else Liebmann, Pauline Valentin und Röse Neubrück mit mehreren jungen Herren. Hinter ihnen Adolf Krebs und die anderen Gäste, die den Hintergrund füllen und draußen im Korridor bleiben. Frau Sommer drängt sich durch die Menge schnell hindurch und kommt in Rage, echauffiert, auf ihren Gatten los.") Kurz nachher heißt es: („Die Gäste haben sich inzwischen in Gruppen verteilt. Lohndiener gehen

mit ihren Tabletts umher und offerieren. Agnes Jordan, Weiß, Wiener und Laporte vorn rechts. Sommer, von mehreren alten Damen umringt, in der Mitte. Hinter ihnen, zwischen anderen Gästen, Adolf Krebs. Vorn links auf dem Sofa die Brautjungfern Else Liebmann und Pauline Valentin. Die dritte, Röse Neubrück, kommt eben auf sie zu.")

Beim eigentlichen Massenspiel; wie in „Florian Geyer", ist die Art der szenischen Angabe ähnlich: (I. Akt — Das Spiel vor dem Auftreten des Florian Geyer —): „Die Gemeinde singt in der Kirche. Zu Beginn des Gesanges ist Tellermann auf beide Füße gesprungen. Regellos und gruppenweise betreten jetzt bäurische Hauptleute und Räte von der Kirche aus die Kapitelstube. Sie flüstern und reden lebhaft miteinander, ohne daß man etwas versteht. Die Ritter werden bemerkt und mißtrauisch betrachtet. Unter den Hereingekommenen ist Wendel Hippler, welcher sogleich lebhaft mit Löffelholz disputiert und gestikuliert. Er wird von den meisten äußerst respektvoll behandelt. Sartorius, wieder hereingekommen, bemüht sich ehrfurchtsvoll um ihn. Der dicke Jakob Kähl ist auch zugegen. Er ist sogleich mit Bubenleben ins Gespräch geraten. Man erkennt, wie sie unzufrieden, ja über irgend etwas entrüstet sind. Eine gelbschwarze Fahne und eine weißdamastene werden hereingetragen; auf der einen ist mit Goldfäden eine Sonne und ein Bundschuh gestickt, dazu die Inschrift: „Wer da frei will sein, der zieht in diesen Sonnenschein". Götz von Berlichingen, der kaum andere als hämische Beachtung findet, tritt ein im Gespräch mit Georg Metzler. Sie nähern sich Hippler und bilden im Verein mit diesem und Sartorius eine Gruppe. Götz erscheint unwirsch und ablehnend. Wilhelm Grumbach gliedert sich an diese Gruppe und begrüßt sich mit Götz und dem Grafen Georg von Wertheim, der sich auch angefunden hat. Flammenbecker, ein Weinsberger, gestikuliert wild unter Genossen. Link, ein Würzburger Bürger, hat auch eine kleine Gemeinde um sich gebildet. In der Gesamtheit verrät sich bei allem Hochgefühl eine Besorgnis, Erregung, ja Spannung. Florian Geyer, schwarz geharnischt, schwarze Straußenfedern auf dem Helme, kommt, ein großes Gefolge hinter sich. Zwei schwarze Fahnen werden hinter ihm dreingetragen. Mit Geyers

Eintritt schweigt der Gesang in der Kirche, die Glocken schweigen, und in der Kapitelstube wird es plötzlich totenstill. Konrad von Hanstein ist an Geyers Seite eingetreten."

„Die Weber" (I. Akt) bringen die Angaben des Massenspiels über den ganzen Akt verteilt. In den langen Anweisungen vor dem Text ist nur die Abgabe und Annahme der Ware geschildert, und zwar als ein Vorgang, der einen Rhythmus in den Bewegungen mehrerer Personen erzeugt und sich während des ganzen Aktes — neben den Spielanweisungen zu der Rede, die wieder für die einzelnen Personen da sind — regelmäßig wiederholen muß, um deutlich zu werden.

Auffallend ist der so häufig als Spiel verwandte Vorgang des Essens („Vor Sonnenaufgang"; „Fuhrmann Henschel"; „Agnes Jordan"; „Jugend"; „Mutter Erde"), der auch hinter die Bühne verlegt wird, so daß nur die Geräusche zur Wirkung kommen. Die Darstellung auf der offenen Bühne ist der Milieuschilderung zuzuschreiben und kann als weiterer Beweis für die so häufige Verwendung des Spiels zur Milieugestaltung gelten. Die Andeutung eines Essens hinter der Bühne vermag dagegen dem Publikum nur stimmungsmäßige Eindrücke zu vermitteln.

b) Das Spiel ohne Rede.

Das Verhältnis des Spiels zur Rede war bisher durch die Begriffe der Begleitung und Ergänzung bestimmt. Spiel ohne Rede — das ist aber der vollständige Ersatz der Rede durch das Spiel. Das Spiel übernimmt nun alle dramatischen Aufgaben der Rede. Es vermittelt — „stumm" — dramatische Vorgänge, Gefühle und Gedanken, die in solchem Falle nicht durch das Wort ausgedrückt werden sollen oder können. Der Grund dafür ist wieder im Streben des Naturalismus nach Naturechtheit zu suchen. Man zieht das Spiel auch hier als Ersatz für aufgegebene Gestaltungsmöglichkeiten heran. So mußte die Rede in Form des Monologs - weil sie im wirklichen Leben gewöhnlich nicht vorkommt — vermieden werden. Wie konnten aber die früher durch den Monolog ausgedrückten dramatischen Gedanken dem Zuschauer deutlich gemacht werden? Nur durch ein entsprechendes Spiel.

In der „Kultur der Gegenwart“ auf Seite 87 sagt Emil Utitz [39]) über die Wandlung des Monologs in das stumme Spiel: „So war z. B. der Monolog für den Naturalismus ein schwerer Stein des Anstoßes. Wir pflegen nicht lange Reden laut mit unserem eigenen Ich zu führen; also muß der Monolog verschwinden bis auf die Fälle einer Aufregung, in der halb bewußt einzelne Worte, Schreie oder Seufzer sich uns entringen. Als Ersatz bietet sich — worauf wiederholt aufmerksam gemacht wurde — die Verarbeitung in den Dialog, „der dadurch zuweilen zum verkappten Monolog wird.“ Wichtiger als dieser Verlegenheitsausweg ist wohl der Ausbau der stummen Szenen und Pausen, weil hierdurch neue und sehr dankbare Aufgaben der Kunst des Schauspielers erwachsen. Musik und Tanz werden ausgenützt, wo das Wort versagt. Die eine Person rast ihre Gefühle in einem Tanze aus, in dem aufbäumender Lebenstrotz schäumt und jäh einbrechende Verzweiflung; eine andere setzt sich ans Klavier, und seine Weisen machen das Unaussprechbare deutlich. Hauptmanns „Einsame Menschen“, Ibsens „Puppenheim“ und „Hedda Gabler“, „Halbes Jugend“; sie alle zeigen an entscheidenden Wendepunkten „stumme“ Szenen. Schönherrs „Glaube und Heimat“ klingt in einer stummen Szene aus. Der wilde Reiter stemmt sein Schwert auf den Boden „und tritt es mit einem wilden Tritt mitten entzwei. Bricht neben dem Brunnenpfeiler zusammen.“ Und ohne diese symbolische Geste, in der die innere Wandlung anschaulich sich vollzieht, wäre das Stück unverständlich.“ [40])

Diese Aufgabe des stummen Spiels, dem naturalistischen Drama Ersatz für den Monolog zu sein, ist die eigentliche; die, der es das Dasein verdankt. Alle anderen, im folgenden auch zu erwähnenden Verwendungen, sind nur als weitere Ausnutzungen des so geschaffenen dramatischen Gestaltungsmittels anzusehen. Ich denke hierbei besonders an die Wiedergabe von Stimmungsschilderungen durch das stumme Spiel, was zu Beginn der Aufzüge häufig vorkommt und dann auch an das stumme Spiel für mehrere Personen. Auf diese Anweisungen komme ich in der Einzel-

[39]) Siehe Literaturverzeichnis.

[40]) Sehr wichtig in diesem Zusammenhang ist wieder das Werk von Alfred Kerr: „Das neue Drama“, Berlin 1904; der sich in vorzüglicher Weise mit diesem Problem beschäftigt hat.

beschreibung noch einmal zurück. Hier soll aber zunächst, als das Wichtigere, das stumme Spiel einer Person behandelt werden. Als ein Beispiel dafür nenne ich die Anweisungen für das stumme Einzelspiel des Robert Scholz im „Friedensfest" (I. Akt). Dort heißt es: „(Er zuckt mit den Achseln und durchmißt den Raum; mehrmals noch nimmt er plötzlich einen Anlauf, wie um ihr nachzueilen; ändert aber jedesmal seinen Entschluß, gibt ihn schließlich ganz auf und beruhigt sich gewaltsam bis zu einem Stadium scheinbaren Gleichmuts. In diesem Stadium beschäftigt ihn anfänglich seine Tabakspfeife: er klopft sie aus, füllt sie mit neuem Tabak, den er einem Beutel entnimmt, setzt sie in Brand und scheint mehrere Augenblicke dem Genuß des Rauchens ganz allein hingegeben. Sein Interesse fängt in der Folge an, sich dem Christbaum und den Geschenken auf der Tafel zuzuwenden, breitbeinig davorstehend und alles überblickend, lacht er, die Pfeife im Munde, wiederholt bitter auf. Plötzlich stützt er sich dann und beugt sich, nachdem er die Pfeife in die Hand genommen, tief über die Tafel. Sich aufrichtend, scheint er jetzt erst die Entdeckung zu machen, daß er allein ist. Scheu wie ein Dieb umherblickend, beugt er sich abermals, ergreift mit Hast die gelbseidene Geldbörse, führt sie den Augen näher und mit einer jähen leidenschaftlichen Bewegung an die Lippen. Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaftlichkeit. Ein Geräusch stört ihn. Augenblicklich liegt die Börse an ihrem alten Platz. Auf den Zehen gehend, sucht Robert sich davon zu schleichen. Im Begriff durch die erste Seitentür links zu verschwinden, bemerkt er, wie durch die Nebentür seine Mutter, Frau Scholz, eintritt, und steht seinerseits still.)"[40a])

Dem Publikum werden durch dieses Spiel bisher unbekannte Triebe des Robert Scholz offenbart. Diese Geheimnisse seines Innern sind es eigentlich, die für ihn einen Frieden und das eingeleitete Friedensfest mit seinen Eltern und Geschwistern unmöglich machen. Der Zuschauer weiß nun, daß die vielen Härten und Häßlichkeiten seines Charakters, wie sie im Dialog und den einzelnen Handlungen gezeigt werden, letzten Endes aus einer hoffnungslosen Leidenschaft zu der Braut seines Bruders entspringen. Dadurch erhält der Zwist dieser Familie eine tiefere Tragik, als wenn

[40a]) Auf dieses Beispiel weist auch — a. a. O. — Kerr hin.

er nur auf reine Charakterlaunen, auf bloß äußere Reibereien, zurückgeführt werden müßte. Das war im früheren Drama auch die Aufgabe des Monologs: die tragischen Geheimnisse der einzelnen, die zuletzt zu dem dramatischen Abschluß führen müssen, mitzuteilen, um so ihre Handlungen menschlich zu rechtfertigen und zu erklären. Diese Aufgabe ist im naturalistischen Drama, wie das angeführte Beispiel bewiesen hat[41]), vom stummen Spiel vielfach übernommen. Dessen dramatische Verwendung ging dann weiter zum stummen Spiel mehrerer Personen. Dasselbe tritt gegen das Einzelspiel in der Anwendung zurück. Die Verbindung zum Monolog fällt beim stummen Spiel mehrerer Personen natürlich fort, ohne daß dadurch die Feststellungen über die Entstehung und die Aufgaben des stummen Einzelspiels und damit des stummen Spiels überhaupt eingeengt werden.

Der Untersuchung über das stumme Spiel mehrere Personen schicke ich die Erwähnung voraus, daß ein stummes Einzelspiel auch bei der Anwesenheit von anderen Personen auf der Bühne möglich ist. In „Jugend" (I. Akt), während Hoppe und Annchen über die Ankunft des Hans Hartwig reden, hat der Kaplan den ihm zuvor von Hoppe übergebenen Brief „wieder und wieder gelesen, ist mehrmals in tiefes Nachdenken versunken, hat dann den Brief eingesteckt und aufmerksam zugehört". Später wird dieser Brief erwähnt und gezeigt, wie er mit Annchens Schicksal zusammenhängt. Ähnlich ist es in „Vor Sonnenaufgang" (V. Akt), nur schneller in der Abfolge, wenn Hoffmann, während Dr. Schimmelpfennig und Loth sich tüchtig die Hände schütteln, den Augenblick benutzt, „am Büfett schnell ein Glas Kognak hinunterzuspülen, darauf dann sich auf den Zehen hinaus und die Holztreppe hinauf zu schleichen". Dieses „stumme Seitenspiel" ist wieder — wie das stumme Einzelspiel mit dem Monolog — mit der Rede „bei Seite" oder „für sich" des früheren Dramas vergleichbar.[41a]) Auch der dramatische Zweck ist der gleiche. Es können auf diese Art — oft sehr wichtige — Handlungsvorgänge „nebenher" mitgeteilt werden. Ohne daß dadurch

[41]) Siehe z. B. auch „Vor Sonnenaufgang"; „Das Friedensfest"; „Einsame Menschen"; „Jugend" und fast alle Werke des Naturalismus.

[41a]) Siehe Alfred Kerr: „Das neue Drama". Berlin 1904.

für den Ablauf der Hauptereignisse auf der Bühne eine Unterbrechung notwendig wird.

Für die Beschreibung des stummen Spiels mehrerer Personen will ich zunächst wieder einige Beispiele anführen. „Vor Sonnenaufgang" (I. Akt) gibt ein solches für ein Spiel zwischen einer größeren Anzahl von Personen: („Man merkt zunehmenden Ärger in dem Benehmen der Frau Krause, während Herr Kahl sichtlich Mühe hat, das Lachen über etwas, das ihn innerlich furchtbar zu amüsieren scheint, zurückzuhalten. Helene beobachtet Kahl ihrerseits mit brennenden Augen, und bereits mehrmals hat sie durch einen drohenden Blick Kahl davon zurückgehalten, etwas auszusprechen, was ihm sozusagen auf der Zunge liegt. Loth, ziemlich gleichmütig, mit Schälen eines Apfels beschäftigt, bemerkt von alledem nichts.")

Die beiden folgenden Beispiele zeigen weiter das stumme Spiel zwischen zwei Personen. Das erste ist das zwischen Loth und Helene in „Vor Sonnenaufgang" (IV. Akt): (Loth legt nochmals seinen Arm um sie, zieht sie fester an sich. Anfangs sträubt sie sich ein wenig, dann gibt sie sich drein und blickt nun mit freier Glückseligkeit in Loth's glücktrunkenes Gesicht, das sich über das ihre beugt. Unversehens, aus einer gewissen Schüchternheit heraus, küßt sie ihn zuerst auf den Mund. Beide werden rot, dann gibt Loth ihr den Kuß zurück; lang, innig, fest drückt sich sein Mund auf den ihren. Ein Geben und Nehmen von Küssen ist eine Zeit hindurch die einzige Unterhaltung — stumm und beredt zugleich — der beiden. Loth spricht dann zuerst.) Als letztes Beispiel sei noch eine Szene aus „Kollege Krampton" wiedergegeben. Gleich nachdem Gertrud Krampton und Max Strähler miteinander bekanntgeworden sind, heißt es: („Gertrud und Strähler sind allein. Sie blättert in einem Buche, er nimmt Farbentuben in die Hand und legt sie wieder fort. Plötzlich stößt Gertrud einen Gegenstand um, der sogleich vom Tische herunter fällt. Sie und Strähler bücken sich nach ihm, berühren sich dabei mit den Händen, richten sich auf und zeigen Spuren von Verwirrung.")

Das stumme Spiel für mehrere Personen ist nun so mit dem Dialog verbunden, daß es die einzelnen Teile voneinander abschließt und doch wieder einen Übergang von einem zum andern vermittelt. Ähnliches wurde auch als eine Aufgabe der Stimmungsschilderung angegeben, wes-

halb an solchen Stelle stummes Spiel und Stimmungsschilderung oft zusammenfließen.[42])

Das stumme Spiel mehrerer Personen geht zum Teil auf der Linie des Dialogs weiter. Jedenfalls ist es nicht in dem Maße das alleinige Ausdrucksmittel gewisser dramatischer Zustände, wie das stumme Einzelspiel. Die eigentliche Aufgabe besteht meistens darin, den Dialog zu begleiten und zu ergänzen, um ihm dadurch einen natürlichen Eindruck zu geben. Auch im gewöhnlichen Leben wechseln bei einer Unterhaltung Reden und Schweigen miteinander ab, und diese Natürlichkeit in der Form des dramatischen Dialogs wird durch ein stummes Spiel zwischen den Personen ohne Zweifel in hohem Grade erreicht. Bisweilen werden auch in das stumme Spiel mehrerer Personen Gedanken und Gefühle verlegt, die sprachlich noch nicht geäußert werden können.

Zuletzt ist das stumme Spiel, wie ich vorhin schon kurz andeutete, *für die Stimmung* im naturalistischen Drama von Wichtigkeit geworden. Die Stimmungsschilderung zu Anfang der Akte und das in ihr enthaltene stumme Spiel sammeln die Aufmerksamkeit des Zuschauers für die kommende Rede und das Spiel. Diese Annahme eines durch bühnliche Notwendigkeiten bedingten Daseins darf nicht als zu äußerlich abgelehnt werden. Aus solcher Annahme erklärt es sich, daß dem stummen Spiel in dieser Stellung nur stimmungsmäßige Werte zu geben obliegt und alle Mitteilsamkeit aufhört. Nach dem Hochgehen des Vorhangs wird so ein kleiner Zeitraum geschaffen, in dem das Dargebotene, weil es nur Stimmung bringt, ohne schärfste Anspannung der Aufmerksamkeit vom Zuhörer aufgenommen werden kann und dieser sich zur Erfassung der gleich folgenden wichtigeren und schwerer zu begreifenden Vorgänge konzentriert. Die Abwandlung des stummen Spiels zu rein stimmungsmäßigem Charakter wird hier durch die anderen Stimmungsmittel natürlich unterstützt. So hört es aber auf, selbständig zu sein und hat nur noch als ein Mittel der Stimmungsschilderung seine Geltung. Im Gegensatz dazu steht die Vereinigung des stummen Spiels und der Stimmungsschilderung im Ablauf der Hand-

[42]) Vergleiche hierzu auch die bei der Stimmungsschilderung angeführten Beispiele auf Seite 39 und Seite 40 („Einsame Menschen" und „Rose Bernd").

lung.[13]) Da werden beide Teile als selbständiges Gestaltungsmittel erhalten und bilden die im nächsten Paragraphen zu untersuchende „stumme Szene".

Für die Bühnenwiedergabe ist nicht die Einteilung des Spiels nach dem Verhältnis zur Rede, sondern sind die drei Ausdrucksformen des Spiels,

I. die Mimik,
II. die Gestik,
III. die Bewegung,

die auf die körperlichen Gestaltungsmöglichkeiten des Darstellers zurückgehen, bestimmend. Diese Formen waren an sich auch in dem Spiel des früheren Dramas selbstverständlich vorhanden. Der Unterschied ist der, daß ihre einzelne Anwendung verschoben wird. Die Charakteristik des Naturalismus fand in der Mimik vor allem, dann in der Gestik und den verfeinerten Bewegungen mehr Möglichkeiten. Durch das Zurücktreten der Handlung bleiben große Bewegungen, wie Kampf und Ansammlungen von Massen auf der Bühne, äußerst beschränkt.

Das Spiel des naturalistischen Dramas wurde mehr detailliert, d. h., das Spiel des einzelnen war, aus den Charakterwerten der Rolle entspringend, schon vom Dichter genau festgelegt und zumeist bis in die kleinsten Einzelheiten vorgeschrieben. Es waren größere Freiheiten der Darstellung so gut wie ausgeschlossen. Indem so dem Darsteller für seine Rolle alles gegeben war, bestimmte der Dichter darüber hinaus noch die Verbindung zu den übrigen Rollen, um damit auch das Zusammenspiel nach seinem Willen zu beherrschen. Daß der Naturalismus sein Spiel in so enge dichterische Vorschriften einspannte, ist wieder eine durch sein Kunstwollen bedingte Notwendigkeit. Eben weil das Spiel die Rede und andere Gestaltungsmittel nicht nur begleitet, sondern sie ergänzen und ersetzen mußte, wurde es zum Ausdruck dramatischer Charakterwerte und für diese Aufgabe war die bestimmte Wiedergabe der scheinbar nebensächlichsten Handgriffe und der Bewegungen des Körpers von bisweilen entscheidender Wichtigkeit.

Aus dem Vorangehenden wird allererst deutlich, daß für die Wiedergabe so weitgehender Anweisungen der Wille und die Kraft des einzelnen nicht immer ausreichen können.

[13]) Z. B. „Die Familie Selicke"; „Einsame Menschen"; „Rose Bernd".

Auch wenn er von selbst den Trieb zur künstlerischen Selbständigkeit aus Achtung vor dem Wesen des Kunstwerkes zurücktreten ließe, wäre es doch manchmal unmöglich, alle Forderungen in idealer Weise zu erfüllen. Im naturalistischen Drama sind die dichterischen Vorschriften für das Spiel nicht in der einzelnen Rolle abgeschlossen. Über diese hinaus umfassen sie eben alle Rollen zum Zwecke des genau bestimmten Zusammenspiels. Darum fordert die Bühnenwiedergabe einen Mittler zwischen Dichtung und Darstellung, den Regisseur oder Spielleiter. Dessen Erfassung des Kunstwerkes hat allein zu gelten. Er hindert den einzelnen von der dichterischen Vorschrift abzuweichen und bringt ihn mit seinem Spiel in das richtige Verhältnis zum Ganzen. So kommt durch diese Vermittlung und Arbeit der Regie eine Gesamtdarstellung zustande, die durch ihre Einheit dem naturalistischen Kunstwerke allein gerecht wird.

Solche Regie war auch dem früheren Drama nicht unbekannt. Ihre Bedeutung für die Bühnenwiedergabe war jedoch im Gegensatz zum Naturalismus verhältnismäßig gering; von wenigen Ausnahmen abgesehen. Das erklärt sich zum Teil aus dem Wesen des früheren dramatischen Kunstwerkes, in dessen Mittelpunkt gewöhnlich eine Heldenrolle stand. Von deren Erfassung und Wiedergabe durch ihren Darsteller war die Gesamtdarstellung im Werte sehr abhängig. Von dem darstellerischen Können der Nebenpersonen hing es dann weiter ab, ob sie neben der Hauptperson noch zur Geltung kamen oder nicht. Es konnte sich bei der Wiedergabe des früheren Dramas also ein freieres Spiel der einzelnen darstellerischen Kräfte auf der Bühne entfalten. Ein Zusammenspiel war für eine gute Aufführung keine so unbedingte Voraussetzung. Dennoch diente dessen vollständiges Verschwinden — wie in manchen Theaterepochen — keineswegs dem Dichterwerk und der dramatischen Gesamtkunst. Kurzum — die Arbeit der Regie war vor dem Naturalismus in erster Linie auf das rein Bühnliche und die Massenszene eingestellt und trat gegen die des einzelnen Darstellers meistens zurück.

Eine Ausnahme unter den so gekennzeichneten vornaturalistischen Bühnenaufführungen waren sicher die der Meininger. Ihre Inszenierungen betonten vor allem das Zusammenspiel und die strenge Wiedergabe eines Kunstwerkes

im Sinne des Dichters. Sie sind dadurch als die unmittelbaren Vorgänger der naturalistischen Bühne anzusehen.

Im naturalistischen Drama muß durch das Hervortreten des Milieus das Einzelspiel vor dem Zusammenspiel weichen; denn im Wesen einer Milieudarstellung liegt es, daß der einzelne nur zu einem Teil des Ganzen wird. Folglich kann wieder nur das Zusammenspiel und kein noch so hochentwickeltes Einzelspiel eine gute Wiedergabe des Kunstwerkes hervorbringen. Im Charakterdrama, für das man wieder die Beherrschung durch die Einzelperson annehmen möchte, ist es darum nicht anders, weil diese nur in und durch ihr Milieu gezeigt wird. Durch diese Forderungen des Dramas für die Bühnenwiedergabe des Darstellerischen mußte die Freiheit des Einzeldarstellers vor dem alle Kräfte harmonisch verbindenden Willen der Regie zurücktreten.

Zu den beiden, der Bühnenwiedergabe vom naturalistischen Drama auferlegten Bedingungen: der genauen Befolgung der Anweisungen und der Unterordnung und damit Vereinigung der Einzeldarstellung im Zusammenspiel, die den Einfluß der Regie fast zur Alleinherrschaft vergrößerten, kommt nun die dritte, *die Umschulung der Darsteller*. Im vorhergehenden Paragraphen ist ihre Notwendigkeit aus dem naturalistischen Drama, und speziell aus dem Darstellerischen, entwickelt. Der Darsteller konnte diese Umschulung vom ersten Augenblick an nicht an sich selber vornehmen. Es bedurfte auch hier wieder des zusammenfassenden Willens; folglich mußte diese Hauptaufgabe ebenso der Regie zufallen.

Für die Wiedergabe des Bühnlichen hatte die Regie ja auch vor dem Naturalismus — wie schon ausgeführt wurde — ihre Bedeutung. Ihre große Entwicklung im Naturalismus geht im Grunde auf das Darstellerische zurück. Der Wandel, den der Naturalismus in der Darstellung brachte, rief den Regisseur überhaupt erst vollgültig an die Seite der Darsteller. Solange hatte sich beider Arbeit nicht so stark berührt, wie jetzt.

Das Hauptergebnis der darstellerischen Wandlung war das verfeinerte und streng gebundene Spiel. In seiner sinnbetonten Anwendung mußte es bis in alle Einzelheiten bestimmt, eingeübt und deshalb aus seinem dramatischen Zweck erkannt werden. *Was forderte dazu die naturalistische Dramatik vom einzelnen Dar-*

steller? Doch zweifellos mehr als die unbedingte Befolgung der dichterischen Anweisungen und die völlige Anpassung der persönlichen Rollengestaltung an die Forderungen des Zusammenspiels. Die Frage muß zunächst dahin beantwortet werden, daß dem Darsteller vom naturalistischen Drama die schwere Aufgabe der Ausbildung vieler bisher zu einer Darstellung auf der Bühne nicht gebrauchter realistischer Ausdrucksmittel gestellt wurde. Weiter war es notwendig, die überkommenen Spielmethoden bis zur letzten Feinheit künstlerischer Gestaltung zu steigern und umzubilden. Das alles gab dem Streben des einzelnen Künstlers nach Entfaltung eigensten Könnens noch immer weitesten Raum.

Die Kunst der Einzeldarstellung wurde auch dadurch nicht leichter, daß der Naturalismus als Spiel hauptsächlich nur die Wiedergabe alltäglicher Fertigkeiten forderte. Auch die größte Natürlichkeit der dramatischen Charaktere entsteht niemals durch bloße Nachzeichnung des wirklichen Menschen. Die eigentliche Welt ist als Welt der Bühne undenkbar. Diese muß immer nach dem Erlebnis jener wirklichen Welt gestaltet und gespielt werden. Das Anzünden einer Zigarre auf der Bühne bedeutet z. B. etwas anderes als im gewöhnlichen Leben. Eine solche Tätigkeit ist sonst vielleicht belanglos und wird fast unbewußt verrichtet. Auf der Bühne hat sie ihren bestimmten Zweck. Es soll dadurch irgendetwas ausgedrückt werden. Der Darsteller hat also jede Bewegung, die zu dieser Tätigkeit gehört, mit Bewußtsein zu gestalten. Und doch muß bei solchem Spiel vielleicht der Schein eines unbewußten Tuns erweckt werden.

Die breite Lebenserfahrung des Menschen kommt so als Hilfsmittel für die Bühnenwiedergabe des naturalistischen Spiels nicht allein in Frage.

Früher hatte die Darstellung für das Spiel bestimmte Formen ausgebildet; z. B. für das Gehen, für die Bewegung der Hände, für das Stillstehen usw. Im Naturalismus ist das ausgeschlossen. Da wird auch das geringste auf die einzelne Persönlichkeit des dramatischen Kunstwerks und deren Milieu eingestellt. Ein Edelmann wirkt z. B. schon in der allgemeinen Haltung und Bewegung ganz anders wie ein Gelehrter und dieser wieder anders wie ein Bauer oder Arbeiter. Gewiß mögen dafür auch

früher gewisse Unterschiede herausgearbeitet worden sein. Aber niemals in allen Feinheiten und in den unendlichen individuellen Verschiedenheiten, die ja beim Naturalismus gegenüber allen festen Bühnenformen in den Vordergrund treten und jene zu verdrängen suchen. Darin lag zuletzt wohl die Hauptaufgabe für den Darsteller des naturalistischen Dramas, das Spiel ganz dem individuellen Charakter der zu gestaltenden Persönlichkeit anzupassen.

Als Abschluß dieser Ausführungen über die Spielanweisungen soll noch die praktische Möglichkeit der Bühnenwiedergabe untersucht werden. Unmöglich zu verwirklichen sind fast immer rein epische Formen der Anweisungen. Solche sind in denen für das Spiel nur selten anzutreffen. „Das Friedensfest" bringt ein Beispiel: Frau Scholz: („Wirft von jetzt ab bis zum Schluß des Gesprächs fortwährend ängstliche Blicke nach der Haustür, als befürchte sie jeden Augenblick die Ankunft Wilhelms.") Nennenswerte Schwierigkeiten können durch solche Ausnahmen natürlich nicht entstehen.

Die Verfeinerung des Spiels bringt dagegen das wichtigste Problem für die Bühnenwiedergabe; indem dadurch der auch bei anderen Anweisungen festgestellte Widerspruch zwischen dem dichterischen Wollen und den Bedingungen der Bühne auftritt. Gerade das feinere Spiel, also die Mimik, die Gestik und die unauffälligeren Bewegungen, sind zum Ausdruck von Gedanken und zur Charakteristik verwendet. Darum muß es dem Zuschauer auf jeden Fall deutlich gemacht werden, was oft nur durch starke Übertreibungen der Darstellung zu erreichen ist. Ein notwendiges Hilfsmittel der Bühnenwiedergabe, das aber mit dem Streben des Werkes nach Naturtreue nicht übereinstimmt. Das stumme Spiel des Robert Scholz wird das hier Gesagte verständlich machen. Vergleicht man damit das stumme Schlußspiel des wilden Reiters in „Glaube und Heimat", das mit wenigen, aber starken Bewegungen doch soviel ausdrückt, so muß festgestellt werden, daß die dichterische Gestaltung diesen Mangel allerdings zu überwinden sucht und innerhalb des Naturalismus, zwischen den ersten und den letzten Werken, eine Wandlung zur größeren Anpassung an die bühnlichen Bedingungen da ist.

Das Kunstwollen des Naturalismus setzte dieser Anpassung an die bestehenden Bühnenverhältnisse andererseits

wieder bestimmte Grenzen. Die Ausnutzung aller Feinheiten der Gestaltungsmittel kam eben aus dem innersten Wesen dieser Kunstrichtung und bildete ihre wichtigste Eigenheit. Sie konnte den Forderungen des Theaters nicht preisgegeben werden. Das Charakteristische der Kunstwerke, also gerade diese Feinheiten der Gestaltung dem Zuschauer deutlich wahrnehmbar zu machen, war daneben die erste und grundlegende Bedingung für das wahre Verständnis und die gerechte Beurteilung ihrer Werte. Die nicht zu überwindende Schwierigkeit lag hauptsächlich darin, daß in den großen Räumen der bestehenden Theater von der Darstellung zuviel verlorenging. Der sich daraus für den Kunstgenuß ergebende Mangel ist ohne weiteres klar. Die ideale Lösung des ganzen Problems konnte nur dadurch erreicht werden, daß man für die Wiedergabe naturalistischer Bühnenwerke eigene Theaterräume errichtete. Diese sollten nur einigen hundert Besuchern Platz bieten und so beschaffen sein, daß auch in den allerletzten Reihen von den feinsten Vorgängen auf der Bühne nichts verloren geht. Die jetzt unter dem Namen „Kammerspiele" bekannten Theater brachten die Erfüllung. In Deutschland wurde das erste dieser Art in Berlin, am 8. November 1906, von Max Reinhardt eröffnet.[43a])

§ 9.

Stumme Szene.

Eine Szene ist in ihrem Verhältnis zum Gesamtkunstwerk ein dramatischer Teilvorgang. Das Drama muß sich demnach aus vielen solchen Szenen aufbauen, um den Eindruck einer ausgebreiteten Handlung zu erzeugen. Die vornaturalistischen Dichter ließen die Szenen schon an der äußeren Einteilung, indem sie diese innerhalb der Akte abteilten, erkennen. Die Naturalisten, mit Ausnahme von Sudermann, lassen die Szeneneinteilung fallen und scheiden nur nach Akten. Mit dem Fortfall der äußeren Abtrennung gegeneinander sind die Szenen selbst natürlich nicht verschwunden. Das wäre ein Widerspruch zum Wesen der dramatischen Handlung, die fast nie so einheitlich gegeben werden kann, daß sie in einer ununterbrochenen einheitlichen Szene

[43a]) Vergleiche Alfred Kerr: „Das neue Drama". Berlin 1904.

sich abzurollen scheint. Das verbietet meistens schon der notwendige Eindruck zeitlicher Zwischenräume. Wenn das naturalistische Drama trotzdem den dramatischen Vorgang einheitlicher in sich zu verbinden scheint, so ist dieser Eindruck nur aus dem Zurücktreten der Handlung zu erklären. Diese ist auch nicht mehr so streng architektonisch aufgebaut wie die des früheren Dramas. Aber schon durch das Hinzukommen und Verschwinden von Personen sind immer szenische Abtrennungen da. So soll mit diesen Ausführungen die Bezeichnung „Szene" für bestimmte Vorgänge im naturalistischen Drama ihre Rechtfertigung erhalten.

Sodann wird jeder dramatische Vorgang, auch beim stärksten Zurücktreten einer äußeren Handlung, sich in einen Auf- und Abstieg einteilen. Anders gesehen: innerhalb des Werkes müssen die dramatischen Geschehnisse eine Höhe erreichen. Diese soll natürlich erkennbar sein und in der Gestaltung hervortreten. Im naturalistischen Drama ist unter anderem die „stumme Szene" ein solches Mittel, die Höhe des dramatischen Geschehens darzustellen.

Das Charakteristische des von mir als „stumme Szene" bezeichneten Vorganges ist die Vereinigung von Spiel, Stimmungsschilderung und Rede. Die Rede tritt aber vor dem Spiel sehr zurück. Darum die Bezeichnung „stumme" Szene. In diesen Wechsel von Spiel und Rede greift dann die Stimmungsschilderung ein. Das alles breitet sich über einen längeren Zeitraum aus. Als Beispiel für stumme Szenen, die für den Gesamtaufbau und als Höhepunkt der Handlung verwandt sind, nenne ich die in: „Das Friedensfest"; „Jugend"; „Sodoms Ende" (III. 3. Szene); „Johannisfeuer (II. 14. Szene). Diese stehen alle ungefähr in der Mitte des Werkes. Weiter kann die stumme Szene auch der dramatischen Handlung den Abschluß geben — die Beispiele dafür sind seltener; „Agnes Jordan" ist hauptsächlich zu nennen.

Erwähnt sei noch, daß die stumme Szene nicht mit dem stummen Spiel, besonders nicht mit dem für mehrere Personen, verwechselt werden darf. Die Stimmungsschilderung ist der maßgebende Unterschied und dann die Rede, die beim stummen Spiel fehlt.

Ich habe die stumme Szene in dieser Arbeit mit herangezogen, weil sie hauptsächlich mit szenischen Mitteln, durch das Spiel und die Stimmungsschilderung, dargestellt wird.

So treten durch die „stumme Szene" an die szenische Gestaltung auch Aufgaben für den Gesamtaufbau des dramatischen Werkes heran. Das zeigt wiederum, wie der Naturalismus zur Lösung der verschiedensten und wichtigsten Probleme die szenische Gestaltung gebraucht.

Zweiter Abschnitt:

Fremdländische Einflüsse.

§ 1.

Ibsen.

Der Naturalismus hatte in Frankreich und in den nordischen Ländern den Höhepunkt schon überschritten, als die ersten Werke der deutschen naturalistischen Dramatik entstanden. Der Charakter einer Bewegung, die über die Grenzen des Landes hinaus in der Welt sich weiter verbreitet, war ihr darum von vornherein genommen. Diese Aufgabe war eben von den beiden genannten Geburtsländern des Naturalismus, wozu als drittes noch Rußland mit Dostojewski und Tolstoi hinzukommt, damals schon gelöst. Der deutsche Naturalismus muß als eine auf diesen drei Urströmungen sich aufbauende nationale Einzelbewegung angesehen werden. Diese Tatsache führt sofort zu dem Schluß, daß in den deutschen naturalistischen Kunstwerken, also hier in den Dramen und deren Szenenanweisungen, fremde Einflüsse vorhanden sein müssen, obgleich diese, durch das nationale Wollen verändert, eine andere Form und anderen Gehalt als die fremden Vorbilder zeigen können.

In Frankreich und Rußland war der Roman die den Naturalismus fast ausschließlich beherrschende Kunstform. Die Dramatik dagegen brachte der Norden durch die Persönlichkeit Henrik Ibsens. Hier muß die erste und stärkste Verbindung des Deutschen zu Fremden gesucht werden.

Für den deutschen Naturalismus ist nicht das Gesamtwerk Ibsens von Einfluß gewesen. Er selbst mußte, bevor er zur Form seines experimentellen Problemdramas gelangte, eine lange Entwicklung durchmachen, die hier nicht

dargestellt zu werden braucht, da es auch wegen der zahlreichen Arbeiten dieser Art zwecklos wäre. Ich verweise hierzu auf die große Biographie von Roman Woerner; dann auf Ausführungen von Walzel, Soergel, R. M. Meyer, innerhalb ihrer literarischen Gesamtdarstellungen.[44])

Ibsens Bedeutung für den Naturalismus setzt mit den Werken „Nora oder ein Puppenheim" (1879) und „Gespenster" (1881) ein und wird erweitert durch die Werke „Ein Volksfeind" (1882), „Die Wildente" (1884), „Rosmersholm" (1886), „Die Frau vom Meere" (1888). Von diesen Dramen muß vorwiegend der Einfluß auf die deutsche Bewegung — wenigstens auf deren Frühwerke — ausgegangen sein. Die späteren Schöpfungen Ibsens — „Hedda Gabler" (1891), „Baumeister Solneß" (1893), „John Gabriel Borkmann" (1896), „Klein Eyolf" und das letzte Werk „Wenn wir Toten erwachen" — erschienen, als auch in Deutschland naturalistischer Kunstwille zu eigenem, selbständigem Schaffen gekommen war und diese neue deutsche Dramatik immer mehr von der öffentlichen Bühne Besitz ergriff. Zudem hatte Ibsen seinen dramatisch-naturalistischen Stil gerade mit „Nora" und seinen Werken der achtziger Jahre gefunden. Diesen Stil haben die späteren Dramen — abgesehen vom Dramatisch-Stofflichen — wesentlich nicht verändert. So werden die Jahre um 1880 (Nora und Gespenster) und 1888 (Die Frau vom Meere) etwa die zeitliche Abgrenzung für die wichtigste Führerstellung des nordischen Dramatikers gegenüber den deutschen Naturalisten geben können.

Zuerst bringe ich eine kurze Beschreibung der Ibsenschen Anweisungen im Sinne ihrer für diese Untersuchung wichtigen Merkmale.

Der Titel: „Nora oder ein Puppenheim" ist die freie symbolische Benennung des Problems, ebenso „Gespenster", „Ein Volksfeind", „Die Frau vom Meere" und zuletzt auch wohl „Rosmersholm". „Die Wildente" ist nach einem in das Werk hineingebrachten realen Gegenstand benannt, der aber ebenfalls der Symbolisierung des dramatischen Inhaltes dienen soll. Als Zeitangaben bringt keines der Werke eine Jahreszahl. „Die Frau vom Meere", „spielt um die Sommerzeit". Die Gegenwart ist selbstverständliche

[44]) Siehe Literaturnachweis.

Zeitvoraussetzung. Ortsangaben sind verallgemeinert; nur Rosmersholm steht als Name da; aber wohl auch nur in freier Erfindung des Dichters. Außer in „Nora“ und „Die Wildente“, wo nur gesagt ist, daß die Handlung in der Wohnung der einen oder der anderen Person spielt, ist die Lage des Handlungsortes durch Landstriche genauer angegeben. Es heißt da ..... „in oder in der Nähe einer kleinen Fjordstadt im westlichen oder im nördlichen Norwegen; in einer Küstenstadt im südlichen Norwegen oder an einem großen Fjord im westlichen Norwegen.“

Eine genauere Charakterisierung der Personen durch Szenenanweisungen bringt erst „Die Frau vom Meere“. Aber die Angaben sind nicht ausführlich. Die Kleidung wird kurz charakterisiert und für eine Person das körperliche Aussehen beschrieben. Von einer anderen handelnden Person nennt der Dichter die Altersbezeichnung: „in mittleren Jahren“. Dabei soll die Angabe der Kleidung noch mehr dem Stimmungseindruck, als der Charakterisierung dienen. Zu diesem Zweck wurde sie allerdings auch schon in den vorangehenden Werken vorgeschrieben (Gespenster; Nora).

Im Bühnenbilde spielt die Fjordlandschaft eine große Rolle. Für Ausblicke wird sie immer herangezogen. (Gespenster; die Frau vom Meere). Die Innenräume überwiegen gegen Landschaften und Freiräume. Der Wechsel des Bildes ist beschränkt. „Nora“ und „Gespenster“ haben nur ein Bühnenbild, die übrigen Werke zwei bis vier. Die Beschreibung derselben gibt eine allgemeine Zusammenfassung; – wie in „Nora“: „ein behaglich und geschmackvoll aber nicht kostbar eingerichtetes Zimmer“ oder in „Die Frau vom Meere“ (II. Aufzug): „oben auf der „Aussicht“ einer mit Gebüsch bewachsenen Anhöhe hinter der Stadt“ und im III. Aufzug: „ein abseits liegender Teil von Doktor Wangels Garten“. Es folgt dann die genauere Einzelaufzählung der Ausstattungsstücke oder die Angabe der weiteren Merkmale. Manche Bühnenbilder schaffen durch den geforderten weiten Fjordausblick für die Bühnenwiedergabe schwierige perspektivische Probleme. Im ganzen stellt Ibsen seine Bühnenbilder in enge Beziehung zu der Handlung. In den Spätwerken finden sich häufigere szenische Verwandlungen. Dies geht auf deutsche Einflüsse zurück, da Ibsen in München die neu eingeführte Wandeldekoration kennen gelernt hatte und

die erweiterte Möglichkeit der Bühnenwiedergabe zu einer freieren dichterischen Gestaltung ausnutzen wollte.

Die Stimmungsschilderung auch zu Anfang der Aufzüge ist sehr stark. Das Spiel, der Wechsel der Tageszeiten und die Landschaftsstimmung, finden hierzu am häufigsten Verwendung. Gegen diese Stimmungsmittel — die auf der Bühne vornehmlich durch Lichtwirkungen erzeugt werden — tritt der Gebrauch von Geräuschen, auch von Musik und Gesang („Nora", „Die Wildente"), zurück. Der Wechsel der Kleidung kehrt dagegen in allen Werken als Ausdruck des Stimmungswechsels wieder. Besondere Handlungs- und Stimmungsrequisiten sind noch ein Tannenbaum und Weihnachtsgeschenke („Nora").

Bei der Rede war der natürliche Sprachausdruck wohl nicht das höchste und sicherlich nicht das einzige Streben Ibsens. Er ist der klassische Vertreter des Problemdramas. Darum beherrscht auch das dramatische Problem vornehmlich die Formung des Dialogs. Aber diese Problemaussprache ist stets den dramatischen Gesetzen — der Bühnenwirkung — unterworfen. Ibsens Sprache wirkt im allgemeinen sehr lebendig; oft noch, wenn problematische Vertiefungen schwierige Satzkonstruktionen notwendig machen. Der lebendigen Wirkung eines Dialogs wird meistens der Eindruck der Natürlichkeit nicht fehlen. So ist es fast immer bei Ibsen. Und noch etwas anderes ist seiner dramatischen Redebildung eigen — die symbolischen Wendungen. „Die Kultur der Gegenwart" beschreibt den Sinn dieser Symbole genau. Es heißt dort auf Seite 86 f.: „Und gerade Ibsen hat noch ein anderes Mittel ausgebildet: das Leitmotiv und Symbol. Plötzlich wird die ganze Situation wie von einer tieferen Schicht aus durchleuchtet, empfängt von ihr her Stimmung und Sinn. Der ganz zwanglose Dialog läßt immer Sachverhalte ahnen, die hinter den Worten liegen, die bedeutsamer und gewichtiger sind; wie der Inhalt des Liebesgestammels zweier junger Leute vielleicht belanglose Oberflächenkräuselung ist einer Bewegtheit, die fast den Menschen sprengt und zerreißt. Die Sprache gleicht dann nur der zitternden Magnetnadel, welche die Richtung weist. Da aber die Richtung bisweilen ungewiß bliebe, verdichtet Ibsen die Worte zu bleibenden Leitmotiven, deren symbolischer Kraft nun diese den Weg anzeigende Aufgabe zufällt. Ich denke an den „Glauben an das Wunderbare", an die

„Rosse von Rosmersholm", an die wiederkehrenden Formeln „Weinlaub im Haar" oder „Um des Reiches, um der Macht, und der Herrlichkeit willen" usw. Diese Leitmotive schaffen auch eine Art innerer Architektur, einen Einheitsbezug der sonst zerflatternden und zerfließenden Einzelheiten, wie sie überhaupt ein Pfad sind, dessen weitere Verfolgung über Realismus und Naturalismus hinausführt; zugleich auch ein Zeichen, daß diese Ausweitung notwendig ist." Infolge dieser Einstellung konnte der deutsche Naturalismus in den Redeanweisungen der Ibsenschen Werke keine unmittelbaren Vorbilder finden.

Beim Spiel wahrt Ibsen die unbedingte Natürlichkeit, soweit es die Forderungen der Bühne, die für seine Dramatik sehr in den Vordergrund treten, zulassen. Nun ist auch seine Rede von der Form des natürlichen Ausdrucks schon in dem Maße abhängig, daß es oft, vornehmlich, wo keine Problemaussprache steht, nötig ist, sie durch das Spiel zu ergänzen; und als einer der ersten erkannte er die Unmöglichkeit der Monologform in einem Drama, das realistische Vorgänge darstellen will. So kam er dazu, das Spiel auch als Ersatz für die Rede zu verwenden und wurde damit zu einem der Meister des stummen Spiels. Das ist die szenische Gestaltungsform, mit der Ibsen auf den deutschen Naturalismus wohl unzweifelhaft einen bedeutsamen Einfluß ausübte. Bei den anderen Teilen der Szenenanweisungen ist es oft schwer, nachzuweisen, ob ein Einfluß da ist oder nicht, und Zweifel darüber, ob die vorhandene Gleichheit auf Beeinflussung oder auf gemeinsame Übernahme schon Gemeingut gewordener Formen zurückgeht, sind in vielen Fällen nicht zu lösen. Weiter müssen „Nora" und „Gespenster" die Hauptmittler für die Übernahme des stummen Spiels gewesen sein; denn beide Werke bringen die reinsten Formen dieses in solcher Art neugeschaffenen Gestaltungsmittels.

Die verschiedenen Arten des stummen Spiels sind bei Ibsen schon ausgebildet. Das stumme Einzelspiel findet sich z. B. in „Nora", bei Noras Auftreten im I. Akt[45]: („Der Bote dankt und geht. Nora schließt die Tür. Sie fährt fort, stillvergnügt zu lächeln, während sie die Überkleider ablegt. — Dann nimmt sie eine Tüte mit Makronen

[45]) Vergleiche auch „Nora"; Anfang des II. Aktes.

aus der Tasche und ißt einige. Darauf tritt sie vorsichtig an die Tür ihres Mannes und lauscht.") Noras Spiel mit den Kindern (I. Akt) beweist weiter das Vorhandensein des Zusammenspiels: („Sie und die Kinder spielen unter Lachen und Jubeln im Zimmer und in dem anstoßenden Gemach rechts. Schließlich versteckt sich Nora unter dem Tische; die Kinder kommen hereingestürmt, suchen, können sie aber nicht finden, hören ihr halbunterdrücktes Lachen, stürzen nach dem Tische, heben die Decke auf und sehen sie. Stürmischer Jubel. Sie kriecht hervor, wie um sie zu erschrecken. Neuer Jubel. Inzwischen hat es an die Eingangstür geklopft; niemand hat es gehört. Jetzt wird die Tür halb geöffnet und Günther wird sichtbar. Er wartet ein wenig; das Spiel wird fortgesetzt.")

Das Werk, aus dem die eben angeführten Beispiele entnommen sind, vereinigt auch Stimmungsschilderung, Spiel und Rede schon zur „stummen Szene". Der berühmte Tanz der Nora (im II. Akt) ist wohl von keiner anderen Gestaltung dieser Art übertroffen worden[46]). Ibsen gab dafür folgende Anweisungen:

„Helmer: Gern, sehr gern, da du's wünschest. (Er setzt sich ans Piano.)

Nora: (nimmt das Tamburin und einen langen bunten Schal aus der Schachtel; mit dem letzteren drapiert sie sich eiligst; darauf stellt sie sich mit einem Sprunge vorn auf die Bühne): Nun spiel mir auf! Nun will ich tanzen! (Helmer spielt, Nora tanzt; Rank steht am Piano hinter Helmer und sieht zu.)

Helmer (spielend): Langsamer, langsamer.

Nora: Ich kann nicht anders.

Helmer: Nicht so stürmisch, Nora!

Nora: Grad so gehört es sich.

Helmer (hört auf): Nein, nein, es geht nicht.

Nora (lacht und schwingt das Tamburin): Sagt ichs dir nicht?

Rank: Ich will sie mal begleiten.

Helmer (steht auf): Ja, tu das; dann kann ich sie besser korrigieren. (Rank setzt sich ans Piano und spielt; Nora tanzt mit steigender Wildheit. Helmer stellt sich an den Ofen und richtet während des Tanzes häufig

[46]) „Gespenster"; Ende des I. Aktes.

korrigierende Bemerkungen an sie; sie scheint dieselben nicht zu hören; ihr Haar löst sich und fällt über die Schultern herab; sie achtet nicht darauf, sondern fährt fort, zu tanzen. — Frau Linden tritt ein.)"

Bei diesen festgefügten Formen des stummen Spiels blieb für die deutsche Dramatik keine Erweiterung mehr übrig. Sie mußte das Vorhandene ganz übernehmen und konnte auch dadurch, daß sie ihr Spiel nur durch die Feinheiten des Ausdrucks, wie Mimik usw., wiedergab, den ursprünglichen Stil nicht umbilden.

Das stumme Spiel ist für den Vergleich der deutschen mit Ibsens Dramatik am besten geeignet. Da zeigt sich z. B. sehr klar, wie Ibsen sein stummes Spiel durch deutliche Körperbewegungen der Bühnenwirkung anpaßt. Schwierigkeiten der Wahrnehmung sind ausgeschlossen; auch schon dadurch, daß er das stumme Spiel nie zu lang ausdehnt, ganz im Gegensatz zu Hauptmann („Friedensfest" — Robert Scholz). Diese Vorzüge der Ibsenschen Dramatik für die Bühnenwiedergabe fehlen bei den Deutschen nur zu sehr. Deutlich wahrnehmbaren Bewegungen für die Spielanweisungen Ibsens steht in den deutschen Dramen das Aufgehen in unzähligen Einzelheiten und Feinheiten des menschlichen Körperausdrucks gegenüber.

Auch im Dialog z. B. wird dieser Unterschied deutlich. Bei Ibsen ist die Natürlichkeit der Rede oft zugunsten der dramatischen Wirkung aufgegeben; bei den Deutschen immer das ängstliche Festhalten des natürlichen und alltäglichen Sprachausdrucks; oft ohne Rücksicht darauf, ob die Bühne denselben genau wiedergeben oder zur rechten Wirkung bringen kann. Die Deutschen haben Ibsens unbedingte Anlehnung an die Bühne allerdings sehr bewußt vermieden. Dadurch brachte das naturalistische Kunstwerk Ibsens noch zuviel Theater, und das sollte vor einer absoluten Wirklichkeit verschwinden.

Der deutsche Naturalismus übernahm weiter die Symbolisierung des Titels. Spielt für diese symbolische Titelbenennung ein realer Gegenstand eine Rolle (s. I. Abschnitt § 1), so wird er in den deutschen Werken mit der Handlung verbunden. Da ist z. B. in Hauptmanns „Biberpelz" fortwährend von diesem Gegenstand die Rede. Bei Ibsen, wenn man „Die Wildente" als Beispiel heranzieht, scheint es nicht anders zu sein. Auch hier tritt jenes dramatisch-sym-

bolische Wesen bei wichtigen Handlungsvorgängen in den Vordergrund. Aber Ibsen macht dieses Titelsymbol nicht zum realen Hauptträger der Handlung, wie etwa Hauptmann den Biberpelz im letzten Teil der Komödie. Ibsens Titelsymbol behält symbolische Bedeutung, es tritt mit dem Wirklichkeitskreis des Dramas nicht in so enge Berührung. Das dramatische Problem wird dadurch nur symbolisch analysiert und sinnbildlich verklärt. Auch hier — bei der symbolischen Titelgebung, die vom realen Gegenstand ausgeht — ist darum der gleiche Unterschied festzustellen wie bei den anderen Arten szenischer Gestaltung: unbedingte Realität, Naturwahrheit bei den Deutschen; größere dichterische und dramatische Freiheit bei Ibsen.

Schwer sind die Vergleiche an den Bühnenbildern. Mehr wie bei den Deutschen treten bei Ibsen Landschaften und Freiräume auf. Er brachte die Hauptumgebung seiner Personen und suchte diese Umgebung natürlich darzustellen; ohne das Streben, die Unterschiede der Milieus und deren Einzelheiten durch die Bühnenausstattung gegeneinanderzustellen. Darin verfährt der deutsche Naturalismus anders. Von dem, was Ibsen von dem Leben seiner Gestalten gesehen und gefunden hatte, gab er im Dialog einen dramatischen Bericht. Die Deutschen wollten es zeigen: ihre Personen bei der Arbeit, im Heim, in der Öffentlichkeit. Das war für das Bühnenbild von wesentlichem Einfluß und ergibt einen deutschen Eigenwert.

Der Unterschied wird besonders klar, wenn man die Bühnenbilder von Ibsens „Hedda Gabler" und Hauptmanns „Rose Bernd" vergleicht. Diese Werke sind sonst sehr gleichartig. Beide zeigen den Schicksalskampf einer Frau. Ibsens Hedda Gabler verläßt aber niemals ihr eheliches Heim. Für die dramatische Darstellung dieses Lebenskonfliktes, der mit der Daseinsvernichtung endet, wählte der Dichter als Bühnenbild: Ein Zimmer im Hause Heddas. Andere bildhafte Vorstellungen, die für das Verständnis des Dramas notwendig sind, vermittelt Ibsen durch das Wort. Es wird z. B. die frühere Umgebung — das Elternhaus der Generalstochter Hedda — in einem Gespräch erwähnt. Diese Wiedergabe von Milieuverhältnissen ist abstrakt, problematisch. Das Milieu des Elternhauses wird durch die bloße Erwähnung im Gespräch auch sehr nebensächlich abgetan. Aber Ibsen wollte es sicherlich nicht mehr betonen. Neben

dem Problem: Frauenrecht und Frauenemanzipation — war der Schwerpunkt des Dramas die Charakterveranlagung der Hedda Gabler. So entscheidend deshalb die Herkunft sein mag — scheinbar leidet nicht das Weib, sondern die Generalstochter Hedda unter der Heirat mit einem verknöcherten Gelehrten —, sie ist doch nur ein Merkmal für die dramatische Verklärung und Erklärung der Hauptprobleme. Ibsen verwendet das Milieu, also Herkunft und äußere Lebensbedingungen, durchweg nur zur Illustration und nicht zur Ergründung dramatischer Umstände und Ideen. So ist es zu erklären, daß er das Milieu nicht in seiner ganzen Mannigfaltigkeit im Bühnenbilde hervortreten läßt; daß dieses Bühnenbild überhaupt nicht mehr als einen passenden Rahmen für den Dialog geben soll. Wie baut dagegen Hauptmann sein Drama „Rose Bernd" ganz nach den äußeren Lebensverhältnissen der Trägerin der Hauptrolle auf. Man lernt durch die Bühnenbilder dieses Landmädchen bei der Arbeit auf dem Felde kennen, in der Umgebung lästiger oder wohlwollender Mitmenschen. Weiter führt uns der Dichter in das Haus des Dienstherrn Flamm und in das bescheidene Elternhaus der Rose Bernd. Der Ablauf der Schicksalshandlung wird also stets bildhaft erläutert. Der Dichter ergründet vom ganzen Milieu aus — dessen einzelne Teile ja die verschiedenen Bühnenbilder darstellen — die dramatischen Ideen, die Tragik des wiedergegebenen Geschehens. So wird hier die Milieuschilderung zu einem wichtigen Bestandteil des Dramas. Diese größere Bedeutung, die der deutsche Naturalismus dem Milieu gegeben hat, ist wiederum der Grund für die peinlich genaue Beschreibung der Bühnenausstattung. Dagegen verwendet Ibsen niemals episch breite Ausführungen. Weder bei den Anweisungen für die Bühnenausstattung, noch bei den in die rein dramatische Form umgesetzten Milieuschilderungen des Dialogs. Die epische Form hat der deutsche Naturalismus auch in diesem Falle nach eigenem Wollen selbständig geschaffen.

Ibsen gestaltete viele Probleme in der langen Reihe seiner Werke; aber niemals, als im Mittelpunkte stehend, das Problem der Armut, von dem der deutsche Naturalismus seinen Ausgang nahm. Diese soziale Struktur der deutschen Dramatik bedingte jene *Stimmungsschilderung*, die vom Milieu und den dramatischen Problemen ganz beson-

ders stark abhängig wurde.[47]) Dafür waren aber Vorbilder bei Ibsen kaum zu finden, denn seine Dramatik verwandte das Stimmungsmäßige in der Hauptsache doch nur für die Steigerung der dramatischen Gesamtwirkung oder des Bühnenbildes im einzelnen. Jedenfalls ist der Nachweis einer engen Verkettung von dramatischer (sozialer) Idee, Milieu und Stimmungsschilderung in keinem Falle einwandfrei zu führen. Dazu kommt, daß Ibsen in der Darstellung des Stimmungsmäßigen noch häufig an den alterprobten Bühnenmitteln festhält. Nun konnte auch die deutsche Dramatik eine solche Verwendung des Traditionellen keineswegs ausschalten. Man denke dazu nur an die so oft wiederkehrenden, verschiedensten Sonnenlichtstimmungen bei Landschaftsbildern, an das künstliche Licht beim Raumbild usw. Derartige Stimmungsmittel müssen irgendwie von jeder dramatischen Dichtung einmal gebraucht werden; von dem naturalistischen Milieudrama wie vom Historien- oder Heldendrama, von Ibsens Gesellschaftsstücken so gut, wie von der sozialen Tragödie seiner deutschen Zeitgenossen. Und deshalb ist es in der Hauptsache diese Verwendung traditioneller Mittel, die gewisse Gleichheiten der Stimmungsschilderung bei Ibsen und den Deutschen erzeugt. Von einem Abhängigkeitsverhältnis des deutschen Naturalismus zu Ibsen kann in solchen Fällen natürlich nicht die Rede sein — es ist die gleiche Bindung an unabweisbare Überlieferungen, die hier zu gleicher Darstellung führen mußte.[48])

Für die Personenbeschreibung will ich nicht nur darauf hinweisen, daß kaum eine Beeinflussung stattgefunden haben kann, weil die Personenschilderung bei Ibsen — wie schon vorher ausgeführt wurde — noch wenig ausgebildet ist. Besondere Beachtung verdient vielmehr die etwas ausführlichere Beschreibung der Personen in „Hedda Gabler" und den folgenden, von 1891 ab erschienenen Werken (Baumeister Solneß). Diese Schaffensperiode des nordischen Dramatikers fällt ja zeitlich zusammen mit den ersten Werken des deutschen Naturalismus. Und diese hatten in der uns bekannten Form ihre dramatischen Cha-

[47]) Vergleiche hierzu den Anfang von § 1 des dritten Abschnittes.
[48]) Diese Ausführungen über die Stimmungsschilderung gelten im allgemeinen auch für die Gleichheiten bei den Orts- und Zeitangaben.

raktere genau durch Szenenanweisung dargestellt. Ist darum für diesen Fall die Annahme einer umgekehrten Beeinflussung von Deutschland auf Ibsen berechtigt? Die Frage muß wahrscheinlich verneint werden. Ich halte die längeren Personenanweisungen in den Spätwerken für das Ergebnis einer eigenen Entwicklung im Schaffen Ibsens. Das wird noch begründet durch die Tatsache, daß der Dichter auch schon vor „Hedda Gabler" die dramatischen Personen mehr und mehr durch szenische Anweisungen kennzeichnet.

Im Wortlaut haben alle Anweisungen Ibsens, trotz der häufigen Längen, die knappe, dem Wesen des Dramentextes angepaßte Form. Epische Schilderungen fehlen ganz allgemein und damit auch Angaben, die für die Bühnenwiedergabe überflüssig wären. Dieser Unterschied gegen den deutschen Naturalismus ist mehr als ein äußerer, weil sich in ihm der innere Wesensunterschied der beiden naturalistisch-dramatischen Kunstrichtungen ausprägt.

§ 2.

Andere nordische, romanische und slawische Einflüsse.

Von anderen nordischen Einflüssen als den Ibsenschen zu reden, ist erst durch die spätere Zeit notwendig geworden, die neben seinem Namen auch den Strindbergs verehrt hat. Zu jener Zeit aber, als der deutsche Naturalismus begann, drang vom Norden außer Ibsen nur noch sein Landsmann Björnson herein nach Deutschland, und mehr mit Romanen und Novellen, als mit dramatischen Werken, von denen die besten später entstanden und von den früheren nur „Das Fallissement" (1875) bekannt war. Da dieses Drama durchaus die hergebrachte szenische Gestaltung bewahrt hatte, muß es für eine Anregung von vornherein ausscheiden. Dasselbe gilt nicht für Strindbergs Arbeiten „Der Vater" (1887) und „Fräulein Julie" (1888). Angenommen, das „naturalistische Trauerspiel" Fräulein Julie ist den Deutschen vor ihren ersten Arbeiten bekannt gewesen, so würde ich von hier, vor allem für die stumme Szene, einen vielleicht größeren Einfluß als von Ibsen her vermuten. Da brauchte nicht einmal die Verfeinerung des Spiels als deutscher Zusatz festgestellt zu werden, weil Strindberg denselben Weg geht. In der dramaturgischen Abhandlung zu

„Fräulein Julie" heißt es sogar: „Mit einem modernen psychologischen Drama, wo die feinsten, seelischen Empfindungen sich mehr in den Gesichtszügen als in den Bewegungen und im Geschrei widerspiegeln sollen usw." Und für die eigene Verwirklichung dieser Forderung gibt das Werk z. B. durch das stumme Spiel der Christine den Beweis. Auch andere Gedanken dieser Abhandlung zeigen ein Kunstwollen, das mit dem der Deutschen in engster Fühlung zu stehen scheint.

Romanische Einflüsse kamen von den französischen Konversations- und Salonstücken, die in den 80er und 90er Jahren auf den deutschen Bühnen mehr gespielt wurden, als heute. Deren Hauptverfasser waren Scribe, Augier, Sardou, A. Dumas (Sohn). Die damals in Deutschland bekannteren Werke dieser Art sind Scribe: „Das Glas Wasser" oder „Ursachen und Wirkungen"; Augier: „Gabrielle oder der Anwalt seiner Ehe" und „Der Pelikan"; Sardou und Najac: „Cyprienne"; Sardou: „Fedora"; A. Dumas (Sohn): „Vater und Sohn" und von allen das bekannteste und am meisten gespielte: „Die Kameliendame".

Diese ganze Richtung ist sonst durch nichts mit dem Naturalismus verbunden, als daß Sudermann und Schnitzler für ihre Kunst von dort viel lernten. So z. B. den leichten Konversationston ihres Dialogs, die Bevorzugung des vornehmen Gesellschaftslebens als dramatischen Gestaltungsstoff; weiter – hauptsächlich durch Sudermann — die Ausnutzung der Handlung und Bühnenmittel zu starken Effektwirkungen. Dadurch müssen Sudermann und Schnitzler gleichzeitig als Vertreter des reinen Naturalismus für die meisten ihrer Werke ausscheiden. Nur weil sie zeitlich ganz mit der naturalistischen Bewegung zusammengehen, und infolgedessen mancher naturalistische Einfluß trotzdem, auch in ihren szenischen Gestaltungen, da ist, durfte diese Arbeit sie nicht außer acht lassen. Mehr als der gegebene Hinweis wäre unnütz, weil gerade das von dieser französischen Richtung Übernommene kein Naturalismus ist und oft direkt gegen dessen Gestaltungsforderungen verstößt.

Für den reinen Naturalismus ist von Frankreich her wohl nur Zola mit seinem Werk „Thérèse Raquin" von einflußreicher Bedeutung gewesen. Aber die Ausbildung

einer deutschen naturalistischen Bühne steht mit dem „Théâtre libre", das Antoine in Paris errichtet hatte, in sehr enger Verbindung. Das „Théâtre libre" gab in Berlin Gastspiele und hat dadurch das dichterische Schaffen Deutschlands stark beeinflußt.

Auch slawische Einflüsse sind für den deutschen Naturalismus bemerkenswert. Tolstois „Die Macht der Finsternis" war teilweise das Vorbild für Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang". In den szenischen Gestaltungsformen brachte Tolstoi nichts für unsere Zwecke Bedeutendes; außer einigen kurzen Personenbeschreibungen, die bei Hauptmann ausführlicher sind. Sonst hat Tolstoi noch den Monolog nicht überwunden. Sehr viel größer war die spätere Wirkung Tolstois auf die Deutschen, und zwar durch das Religiöse seiner Kunst. Das gehört jedoch nicht mehr in den Rahmen dieser Untersuchung. So sind die Einflüsse des Romanischen und Slawischen auf die szenische Gestaltung des reinen Naturalismus im allgemeinen nur sehr gering. Es wurden die des französischen und russischen Romans aber noch nicht erwähnt, auf die der nächste Abschnitt zurückgreifen wird.

Dritter Abschnitt.

Der Eigenwert.

§ 1.

Der deutsche Eigenwert.

Die soziale Einstellung ist der größte Eigenwert der deutschen naturalistischen Dramatik. Sie erhob die Milieuschilderung zum wichtigsten dramatischen Gestaltungsmittel und steigerte den Willen zur dramatischen Wahrheit so sehr, daß in seinen strengsten Auswirkungen ein Gegensatz zur Bühne entstehen mußte. Endlich gab diese soziale Einstellung auch der szenischen Gestaltung das sie vom Überlieferten und Fremdländischen Unterscheidende.

Unbedingte Wirklichkeit, Lebenswahrheit galt zwar allen Richtungen des Naturalismus als oberster Darstellungszweck. Aber gerade im Sozialen liegt größte Realität ver-

borgen. Soziale Not — sozialer Kampf —, wie die deutschen Naturalisten sie erschauten, waren Mangel an realen Lebensgütern, und die Sehnsucht, ja vielleicht — wie es in den „Webern" zum Ausdruck kommt — ein letzter Lebenseinsatz, diese realen Güter zu gewinnen. Einer Dramatik nun, die die künstlerische Gestaltung solcher sozialen Tragik sich zum Ziel setzte, der durften gerade die kleinsten und banalsten Angelegenheiten des Lebens ihrer Personen nicht gleichgültig sein. Scheinbar nebensächliche Dinge des persönlichen Millieus vermochten unter Umständen der Not, dem körperlichen Elend der Menschen beredteren Ausdruck zu geben, wie ausführliche Gespräche. Man braucht nur immer wieder auf Hauptmanns „Weber" hinzuweisen. Die armseligen Gestalten der Weber, ihrer Frauen und Kinder würden weniger tragisch erscheinen ohne die Dürftigkeit ihrer Wohnungen, ihres Hausrates.

Die ausführliche Schilderung des Milieus ist also die Vorbedingung einer sozialen Dramatik. Nun haben die früheren Untersuchungen gezeigt, daß eine Milieuschilderung vorwiegend von der Anwendung bühnlicher Gestaltungsmittel abhängig ist. *Dieses Bühnliche — die Stimmungsschilderung, das Bühnenbild, auch die Bekleidung der Personen — muß also den sozialen Eigenwert deutscher Dramatik in besonderem Maße veranschaulichen.* In der Tat, wir haben nachgewiesen, daß die Deutschen z. B. im Gegensatz zu Ibsen für die Stimmungsschilderung viel häufiger reale Vorgänge heranziehen, und daß diese größere Realität von der sozialen Einstellung hergeleitet werden muß. (Ich verweise auch auf die Ausführungen über die Geräuschwirkungen: I. Abschnitt § 6. Weiter siehe I. Abschnitt § 5).

Die unmittelbarste Vorstellung eines dramatischen Milieus kann der Zuschauer durch das Bühnenbild empfangen. Deshalb wird auch beim Bühnenbild höchster Realismus gewahrt. Man strebt beispielsweise nicht nach bildhaften — gar illusionistischen — Wirkungen einer Bühnenausstattung. Bildhaftes könnte den Eindruck von wirklicher Umwelt zerstören. Bildhafte Wirkung würde weiter Konzentration bedingen; also größten Verzicht auf Teileindrücke. Und gerade diese Teileindrücke wollte die naturalistische Dramatik. Der Zuschauer sollte an zahllosen äuße-

ren, sprechenden Kleinigkeiten das Wesen der Personen und ihrer Umwelt erkennen. Bis zur Bestimmung der Form einer Pfeife und der Art des Tabaks (Hauptmann: „Das Friedensfest") oder der Beschaffenheit der Eßgeräte ging doch diese Präzision dramatischer Darstellung. Selbst die Art des Raumbildes hängt häufig, wie wir früher (I. Abschnitt § 5) gesehen haben, mit der Absicht zusammen, eine bestimmte reale (soziale) Atmosphäre zu schaffen. So darf die Enge des abgeschlossenen Raumes nicht durch einen Ausblick ins Freie wieder verwischt werden. Wenigstens nicht, wo wirklich die Enge der sozialen Zustände für die Gesamtdramatik des Werkes entscheidend ist; denn — der Eindruck von der Enge eines Milieus wird durch die Enge des Bühnenblickfeldes gefestigt. Und so gebraucht der deutsche Naturalismus — auch dies sei noch bestätigend festgestellt — Freiräume und Landschaften eigentlich nur, wo nicht die materielle Armut in den Vordergrund tritt. Diese wenigen Beispiele mögen genügen. Sie haben unzweifelhaft erwiesen: die als Eigenwert der deutschen naturalistischen Dramatik erkannte soziale Einstellung schuf auch wesentliche eigene Formen der szenischen Gestaltung — besonders für das Bühnliche (Stimmungsschilderung und Bühnenbild).[48a])

Weniger mit diesem sozialen Wesenszug der deutschen naturalistischen Dramatik scheint das Darstellerische (Rede- und Spielanweisungen) verbunden zu sein. Wie sollten auch die Art der Rede und des Spiels ein Milieu — soziale Zustände — kennzeichnen können? Dennoch — Natürlichkeit von Rede und Spiel bedingte die szenische Gestaltung des Darstellerischen. Und diese Natürlichkeit, den unbedingten Realismus, lernten wir als hauptsächlichste Auswirkung des sozialen Problems auf die szenische Gestaltung kennen. Ist damit auch eine Verbindung der Darstellerischen zu der sozialen Problemeinstellung nachgewiesen? Aus anderen Erwägungen kann die Frage nicht unbedingt bejaht werden. Das soziale Problem ist — trotz seiner Bedeutung in vielen Werken — immer nur ein Teil

[48a]) Mit der Feststellung der starken Vorherrschaft sozialer Probleme ist das gesamte Wollen der deutschen naturalistischen Dramatik natürlich nicht erschöpfend gekennzeichnet. Es konnte sich hier nur darum handeln, die soziale Problematik als einen besonders charakteristischen Eigenwert darzulegen.

des gesamten dramatischen Kunstwollens. So wirkt es allenfalls auf gewisse szenische Kunstformen sehr stark ein, wie auf Stimmungsschilderung und Bühnenbild; aber andere Szenenanweisungen sind anderen Gestaltungsabsichten hauptsächlich unterworfen. Rede und Spiel haben in erster Linie die dramatischen Charaktere zu bilden. Und nur soweit das Soziale auch die Charakterschilderung beeinflußt, würde es also in den Rede- und Spielanweisungen seinen Ausdruck finden können. Überzeugende Beispiele für einen solchen Einfluß des Sozialen auf Rede- und Spielanweisungen sind jedoch nicht zu finden.

Unabhängig von dieser sozialen Einstellung, die nur den Gehalt und nicht die Form des Dramas ausmachen kann, ist die epische Form der Szenenanweisungen. Zu dieser haben auch keine fremdländischen Einflüsse, vielleicht mit Ausnahme Zola's, irgendwelche Anregung gegeben. Da ist hauptsächlich nur deutscher Eigenwert; denn weder bei Ibsen, noch bei den meisten anderen Ausländern — auch bei keinem Deutschen, der als Vorgänger dafür gelten könnte —, finden sich Vorbilder. Darum muß das Streben der deutschen Naturalisten, für die Ideen, die sie durch ihre Kunst verkünden wollten, auch eine selbständige, eine neue Ausdrucksform zu finden, anerkannt werden — ganz gleich, zu welchen Zielen dieses Ringen um die Form führte. Und weiter, daß dieses Streben von der fast eigensinnigen Verwerfung alles Bestehenden ausging und durch kein Zugeständnis gemildert, die vollständige Umstellung — die Revolution auf dem Gebiete des dramatischen Schaffens forderte.

Wie der deutsche Naturalismus zu seinen epischen und undramatischen Ausdrucksformen der szenischen Gestaltung kam, ist an sich leicht verständlich. Der französische und russische Roman hatten die Alleinherrschaft an sich gerissen. Daneben stand freilich Ibsen, auf den eine suchende Dramatik zuerst hätte stoßen müssen. Aber die Deutschen setzten ihre Bewegung in bewußten Gegensatz zu ihm; denn was er auf dem Gebiete der naturalistischen Dramatik erreicht hatte, erschien ihnen immer noch als halbe Arbeit, die sie nicht kritiklos nachahmen wollten, weil nach ihrer Meinung auf diesem Wege keine ideale Vollendung lag. Darum die im ganzen geringe Teilabhängigkeit; nur die Übernahme einzelner Formen, die man als gut erkennen

mußte. So, indem man sich dem einen — vielleicht heilvolleren — Einfluß bewußt entzog, lief man dem anderen — unheilvolleren — unbewußt in die Arme. Unbewußt auch nach dieser Seite, weil man selbst überhaupt keinen Einfluß, sondern nur Eigenes — Neues wollte.

Die Gestalten- und Gefühlswelt des Romans war die dichterische Kunstwelt der Zeit, mit der auch die Schöpfer des deutschen Naturalismus verbunden waren, vielleicht so sehr, daß selbst das natürliche Gefühl für den Unterschied epischer und dramatischer Gestaltung, das sonst im Schöpfer dichterischer Kunstwerke von Natur aus vorhanden ist, in solcher zeitlichen Einengung verloren ging. So kam es, daß Holz und Schlaf glaubten, Welt- und Zeiterlebnisse vorerst in rein epische Form gebracht, müßten sich von hier aus in einem natürlichen Entwicklungsprozeß zu einer dramatischen Form ausbilden. Freilich dieses damalige Zeiterlebnis drängte ja seiner Natur nach zur Dramatisierung. Es hatte mehr zu sprechen und zu verkünden, als zu erzählen. So zeigt die Reihe der epischen Arbeiten vor der „Familie Selicke" auch die zunehmende Ausbildung eines dramatischen Worttextes. Es sind Erzählungen in Dialogform, die als sprachliche Experimente auch den Stil und den Sprachausdruck für „Die Familie Selicke" schaffen sollten. Diese Aufgabe haben sie erfüllt. Das Epische in den Szenenanweisungen ist dadurch erklärt. Aber nicht nur für die Werke von Holz und Schlaf, sondern auch für „Vor Sonnenaufgang". Hauptmann hatte durch die genannten Arbeiten entscheidende Anregungen empfangen. Das erkennt er selber durch eine Widmung an.

So wurde das deutsche naturalistische Kunstwollen durch die beiden frühesten Werke dieser Art: „Die Familie Selicke" und „Vor Sonnenaufgang" auch auf dramatischem Gebiet realisiert. Von diesem Augenblicke an beginnt die zweite Entwicklung, die innerhalb der Kunstrichtung selbst. Weiterhin vollzieht sich eine solche nicht mehr, wie die zu den ersten Anfängen, im Geiste einiger Weniger. Zu den Begründern kommen die Anhänger, auch als Schaffende, und erheben das Einzelwollen zum Wollen einer ganzen Generation. Aber auch in diesem brechen wieder die Persönlichkeitswerte hervor und machen die Unterscheidung dichterischer Eigenwerte notwendig.

§ 2.

Der dichterische Eigenwert.

„Vor Sonnenaufgang" von Gerhart Hauptmann gehört also zu jenen ersten Werken, durch deren Aufführung die deutsche naturalistische Bewegung sich aus der Abgeschlossenheit literarischer Freundeskreise herauswagte, um mit dem öffentlichen Urteil um die Anerkennung des neuen dramatischen Kunstwollens zu kämpfen. „Vor Sonnenaufgang" ist weiter das Erstlingswerk des Dramatikers, der mit dem Fortschreiten des deutschen Naturalismus dessen überragendste Schöpferpersönlichkeit wurde. „Vor Sonnenaufgang" — dieses Frühwerk einer Kunstepoche und ihres führenden Geistes - muß deshalb von der ursprünglichsten — von der zuerst gewollten und auch kunsttheoretisch verlangten - Formwelt und szenischen Gestaltung des Naturalismus eine klare Vorstellung geben können. Und tatsächlich kann gerade die im vorhergehenden Abschnitt geschilderte Entstehung der dramatischen Textform aus dem Epischen durch viele Beispiele nachgewiesen werden. So zeigt das Ende des V. Aktes[19]), wie dramatische Rede und Szenenanweisungen oft ineinander übergehen:

„Loth (wendet sich, bevor er zur Tür hinaustritt, noch einmal nach rückwärts und nimmt mit den Augen noch einmal den ganzen Raum in sein Gedächtnis auf. Hierauf zu sich), da könnt' ich ja nun wohl — gehen. (Nach einem letzten Blick ab.)

(Das Zimmer bleibt für einige Augenblicke leer. Man vernimmt gedämpfte Rufe und das Geräusch von Schritten, dann erscheint Hoffmann. Er zieht, sobald er die Tür hinter sich geschlossen hat, unverhältnismäßig ruhig sein Notizbuch und rechnet etwas, hierbei unterbricht er sich und lauscht, wird unruhig, schreitet zur Tür und lauscht wieder. Plötzlich rennt jemand die Treppe herunter, und herein stürzt Helene.)

Helene (noch außen): Schwager! (In der Tür:) Schwager!

Hoffmann: Was ist denn — los?

Helene: Mach dich gefaßt; totgeboren!

Hoffmann: Jesus Christus!!! (Er stürzt davon.) (Helene allein.)

[19]) Vergleiche auch den Anfang des II. Aktes.

(Sie sieht sich um und ruft leise: Alfred! Alfred! und dann, als sie keine Antwort erhält, in schneller Folge: Alfred! Alfred! Dabei ist sie bis zur Tür des Wintergartens geeilt, durch die sie spähend blickt. Dann ab in den Wintergarten. Nach einer Weile erscheint sie wieder. Alfred! Immer unruhiger werdend, am Fenster, durch das sie hinausblickt: Alfred! Sie öffnet das Fenster und steigt auf einen davorstehenden Stuhl. In diesem Augenblick klingt deutlich vom Hofe herein das Geschrei des betrunkenen, aus dem Wirtshaus heimkommenden Bauern, ihres Vaters: Dohie hä! biin iich nee a hibscher Moan? Hoa' iich nee a hibsch Weib? Hoa' iich nee a poar hibsche Tächter, dohie hä? Helene stößt einen kurzen Schrei aus und rennt wie gejagt nach der Mitteltür. Von dort aus entdeckt sie den Brief, welchen Loth auf dem Tisch zurückgelassen, sie stürzt sich darauf, reißt ihn auf und durchfliegt ihn, einzelne Worte aus seinem Inhalt laut hervorstoßend: „Unübersteiglich!" . . . „Niemals wieder!" Sie läßt den Brief fallen, wankt: Zu Ende! Rafft sich auf, hält sich den Kopf mit beiden Händen, kurz und scharf schreiend: Zu — En — de! Stürzt ab durch die Mitte. Der Bauer draußen schon aus geringerer Entfernung: Dohie hä? iis ernt's Gittla ne mei — ne? Hoa' iich ne a hibsch Weib? Bin iich nee a hibscher Moan? Helene, immer noch suchend, wie eine halb Irrsinnige, aus dem Wintergarten hereinkommend, trifft auf Eduard, der etwas aus Hoffmanns Zimmer zu holen geht. Sie redet ihn an: Eduard? Er antwortet: Gnädiges Fräulein? Darauf sie: Ich möchte . . . den Herrn Dr. Loth . . . Eduard antwortet: Herr Dr. Loth sind in des Herrn Dr. Schimmelpfennigs Wagen fortgefahren! Damit verschwindet er im Zimmer Hoffmanns. Wahr! stößt Helene hervor und hat einen Augenblick Mühe, aufrecht zu stehen. Im nächsten Moment durchfährt sie eine verzweifelte Energie. Sie rennt nach dem Vordergrunde und ergreift den Hirschfänger samt Gehänge, der an dem Hirschgeweih über dem Sofa befestigt ist. Sie verbirgt ihn und hält sich still im dunklen Vordergrund, bis Eduard, aus Hoffmanns Zimmer kommend, zur Mitteltür hinaus ist. Die Stimme des Bauern, immer deutlicher: Dohie hä, biin

iich nee a hibſcher Moan? Auf dieſe Laute, wie auf ein Signal hin, ſpringt Helene auf und verſchwindet ihrerſeits in Hoffmanns Zimmer. Das Hauptzimmer iſt leer, und man hört fortgeſetzt die Stimme des Bauern: Dohie hä, hoa iich nee die ſchinſten Zähne, hä? Hoa iich nee a hibſch Gittla? Miele kommt durch die Mitteltür. Sie blickt ſuchend umher und ruft: Fräulein Helene! und wieder: Fräulein Helene! Dazwiſchen die Stimme des Bauern: 's Gald iis mei — ne! Jetzt iſt Miele ohne weiteres Zögern in Hoffmanns Zimmer verſchwunden, deſſen Tür ſie offen läßt. Im nächſten Augenblick ſtürzt ſie heraus mit den Zeichen eines wahnſinnigen Schrecks; ſchreiend dreht ſie ſich zwei-, dreimal um ſich ſelber, ſchreiend jagt ſie durch die Mitteltür. Ihr ununterbrochenes Schreien, mit der Entfernung immer ſchwächer werdend, iſt noch einige weitere Sekunden vernehmlich. Man hört nun die ſchwere Haustür aufgehen und dröhnend ins Schloß fallen, das Schrittegeräuſch des im Hausflur herumtaumelnden Bauern, ſchließlich eine rohe, näſelnde, lallende Trinkerſtimme ganz aus der Nähe durch den Raum gellen: Dohie hä? Hoa iich nee a poar hibſche Tächter? (Der Vorhang fällt ſchnell.)

In ſeinem weiteren dramatiſchen Schaffen vermeidet Hauptmann ſehr bald die Anwendung eines ſolchen, faſt nur erzählenden Textes. Er feſtigt mehr und mehr die Form; d. h., er trennt Rede und ſzeniſche Anweiſungen ſchärfer gegeneinander ab — es iſt kein ſprachlicher Zuſammenhang mehr vorhanden. In den ſpäteren Werken ſchon von „Kollege Krampton" und „Biberpelz" ab, ſucht er immer größeren Anſchluß, nicht nur an die dramatiſche Form, ſondern auch an die bühnlichen Möglichkeiten, zu gewinnen. Das rein Epiſche iſt zuletzt ganz verſchwunden. („Der rote Hahn"; „Roſe Bernd".) Die Reihe ſeiner Werke zeigt ſo ein nie aufhörendes Bemühen um Form und Mittel des Szeniſchen. Hauptmann haftet niemals am dramatiſchen Programm, und damit hat er am eindringlichſten ſeine wahre Meiſterſchaft bewieſen. Hauptmann iſt der Hauptträger der Eigenentwicklung des deutſchen Naturalismus. Er führte allen voran die neue dramatiſche Kunſt von den Theorien und der Abgeſchloſſenheit in ihrer Frühzeit zu einer lebendigen Verbindung mit der deutſchen Bühne. Und wenn ſo der deutſche

Naturalismus dem deutschen Volke zum großen Kunsterlebnis wurde, so hat Hauptmann mit seinen dramatischen Schöpfungen daran hervorragenden Anteil. Weit überragt Hauptmanns Dramatik an künstlerischer Bedeutung die Leistungen seiner deutschen Zeitgenossen. Suchten wir darum das Wesen des deutschen Naturalismus und die Art seiner szenischen Gestaltung zu ergründen, so mußten wir vor allem Hauptmanns Werke immer wieder ausführlich studieren.

Holz und Schlaf haben außer durch „Die Familie Selicke" keine weitergreifende Bedeutung für das Szenische. Sie schaffen mit den einmal gefundenen Formen weiter. Arno Holz hat von dem aufgestellten Kunstprogramm nicht zu einer lebendigen naturalistisch-dramatischen Kunstgestaltung, wie dies bei Hauptmann der Fall ist, weiterdringen können.

Für Johannes Schlaf, der nach der Trennung von Holz dem deutschen Naturalismus „Meister Oelze" gab, ist die Vorbemerkung zur zweiten Auflage desselben Werkes (Sommer 1908) bemerkenswert. Sie sagt u. a.: „Es konnte sich für mich nur darum handeln, die Milieulängen, die die allzusehr sich geltend machenden Milieutheorien an der Wende der 80er und 90er Jahre dem Drama anhängten, zu beseitigen. Wohl verstanden aber: nur die Breiten, die sie in das Drama brachten, habe ich beseitigt; eine gänzliche Ausschaltung des Milieus wäre natürlich unmöglich, weil gegen den Geist gewisser organisch festgewordener Eigenschaften des neuen Dramas gewesen. —"

Was Schlaf hier vielleicht nur gelegentlich ausspricht, haben Hauptmann und andere schaffend auch getan und darum hat es, auf sie angewandt, dieselbe Geltung. Neben Hauptmann treten auch Max Halbe und Georg Hirschfeld, welcher letzterer in der Literatur als Hauptmanns Schüler angesehen wird, weit zurück. Die szenische Gestaltung ihrer Werke (Halbe: „Jugend"; Hirschfeld: „Mütter"; „Agnes Jordan") strebt nach starken Stimmungswerten, die sie nicht so sehr durch Mittel der Bühnentechnik, mit Ausnahme von Lichtwirkungen, sondern häufiger durch Musik und Gesang zu gewinnen suchen. „Jugend" ist unter den naturalistischen Werken eines der stimmungsreichsten überhaupt. Lyrisches wird darin oft stärker betont, als reale Zusammenhänge und natürliches Geschehen.

Die genannten Persönlichkeiten wurden auch von der naturalistischen Gegenwart als mit Hauptmann nicht auf

gleicher Höhe stehend erkannt. Aber zwischen einem anderen und ihm schwankte lange Zeit die Waage der höheren Anerkennung, wenigstens in weiteren Kreisen, und dieser andere war Hermann Sudermann. Heute stellt man die Frage, wie zwischen dem Meister der „Weber" und dem Verfasser von „Ehre"; „Sodom's Ende"; „Heimat"; „Schmetterlingsschlacht" ein Schwanken möglich war. Man kann sie nur damit beantworten, daß der ungeheure Bühnenerfolg Sudermanns selbst stärkere Urteilskraft verwirrte. Freilich, den Weg zur Bühne hat Sudermann leichter gefunden als alle anderen; aber nur, weil er nie vom Überlieferten von Grund aus abwich, um auf neuen Wegen dahin zu gelangen. Er hat den bestehenden Einklang zwischen Bühne und dichterischer Gestaltung, wie er etwa durch die im vorangehenden genannten Franzosen geschaffen war, geschickt übernommen. Solche dramatische Produktion machte Sudermann dadurch zeitgemäß, daß er sie äußerlich mit dem neuen Kunstwollen verband. So ist zwar die Handlung seiner Werke fast immer naturalistisch, der Gegenwart entnommen und der dramatische Stoff umfaßt zuweilen soziale Probleme. (Das Schauspiel „Die Ehre" — mit dem sozialen Gegensatz von Vorderhaus und Hinterhaus — mag noch als bestes Beispiel dafür gelten.) Aber ein Ringen um dramatische Gestaltung neuen Zeitgeistes — nichts anderes war doch die naturalistische Dramatik — fehlt dem Schaffen Sudermanns. Diese Kunst dringt nur selten bis zur Tiefe und zur Darstellung letzter und echter Menschlichkeit. Sie bleibt an der Oberfläche und scheint in der virtuosen Beherrschung der Bühne und in dramatischen Effektwirkungen ihr Ziel zu sehen.

Das Bild der szenischen Gestaltung ist nicht anders. Die Anweisungen bringen nicht die genaue Festlegung letzter und kleinster Einzelheiten. Das Äußere, vom Zuschauer leicht zu Erfassende und die Ausnutzung der möglichen Bühneneffekte, oft ohne inneren Zusammenhang mit dem Gehalt des Dramas, treten in den Vordergrund. Epische Längen, wie bei Hauptmann, sind dadurch ausgeschlossen. An deren Stelle treten allerdings, besonders in der Charakterisierung der Personen, kurze, als szenische Anweisung zu sehr an Schriftstellerespritt erinnernde Bemerkungen. Von Adah in „Sodoms Ende" heißt es z. B.: „Das ganze Benehmen eine gewollte, hier und da mißratene Kopie der Salondamen aus Pariser Konversationsstücken." Hiermit gibt Sudermann

gleichzeitig ein eigenes Bekenntnis über die von den Franzosen empfangenen Vorbilder.

Der österreichische Naturalismus ist durch Arthur Schnitzler ähnlich vertreten, wie der deutsche durch Sudermann. Der dichterische Wert Schnitzlers darf freilich nicht mit dem Sudermanns verglichen werden. Seine Werke stehen sehr viel höher. Aber auch er kommt von den Franzosen her und ist eigentlich nicht mehr als ein Zeitgenosse der naturalistischen Bewegung. Innerlich steht er ihr ebenso fremd. Er sucht vielleicht auch gar keine Zugehörigkeit zum Naturalismus. Das beweist nicht zuletzt seine szenische Gestaltung, die so gut wie nichts von naturalistischem Wesen an sich hat; selbst nicht in den Frühwerken, die noch am meisten in ihrem Gehalt an soziale Probleme heranreichen. (Liebelei; Freiwild).

Für die Gestaltung der Wiener Gesellschaftsprobleme schuf er eine eigene Form, die das Szenische in wenigen Worten angibt und die Einzelgestaltung der Bühnenwiedergabe überläßt; die aber darum mit dem Naturalismus nur eine lose Verbindung hat.

Karl Schönherr ist von den Hauptvertretern des Naturalismus der Jüngste. Er gab die letzte Ausbildung einer naturalistischen Form. Seine szenische Gestaltung hat für das Bühnliche nicht mehr die unbedingte Gebundenheit an das Milieu. Die Handlung tritt, wie in „Glaube und Heimat", wieder stark hervor. Aber die Einzelheiten sind doch genau festgelegt. Das Spiel zeigt deutlich eine Abkehr von den Feinheiten der Mimik und den Übergang zu mächtigeren Bewegungen. Das langanhaltende stumme Spiel als Ausdruck einer ganzen Gedankenreihe fehlt. Dies hängt zuletzt ebenso mit der stärkeren Betonung des dramatischen Geschehens zusammen. Die Eigenart der Schönherrschen Gestaltung ist sogar die Wildheit vieler Handlungsvorgänge. („Glaube und Heimat"; dritter Aufzug; der Kampf zwischen Rott und dem Reiter. „Der Weibsteufel"; V. Akt; das Spiel vor der Ermordung des Mannes.)

C. Schlußteil.

Die Szenenanweisungen der nachnaturalistischen Bühnenwerke.

Durch Frank Wedekind entstand zeitlich neben dem deutschen Naturalismus eine Dramatik, die ein anderes Kunstwollen verkündete. „Frühlings Erwachen" wurde schon Herbst 1890 bis Ostern 1891 geschrieben. Daß Wedekind sich damals den naturalistischen Zeitströmungen in keiner Weise anschloß, beweist die szenische Gestaltung dieses Werkes sehr deutlich. Diese ist auf die allernotwendigsten Bühnenanweisungen beschränkt. Seine späteren Werke, z. B. „Der Marquis von Keith" (1900), zeigen dem gegenüber ohne Zweifel naturalistische Einflüsse. Die einzelnen Gegenstände der Bühnenausstattung sind genau angegeben. Ebenso gründlich wie in den naturalistischen Dramen sind auch die Personen beschrieben: „Der Marquis von Keith" ist ein Mann von ca. 27 Jahren, mittelgroß, schlank und knochig; er hätte eine musterhafte Figur, wenn er nicht auf dem linken Beine hinkte. Seine markigen Gesichtszüge sind nervös und haben zugleich etwas Hartes, stechende graue Augen, kleiner blonder Schnurrbart, das widerborstige, kurze strohblonde Haar sorgfältig in der Mitte gescheitelt. Er ist in ausgesuchte gesellschaftliche Eleganz gekleidet, aber nicht geckenhaft. Er hat die groben roten Hände eines Clown."

Die seltsam erscheinende Tatsache, daß Wedekinds szenische Gestaltung zuerst von naturalistischen Formen frei war und sich später doch solcher bediente, trotz dem beibehaltenen unnaturalistischen Gehalt, ist auf natürliche Art zu erklären. Zu Anfang von Wedekinds Schaffen steckte der Naturalismus selber noch in den ersten Anfängen. Je mehr derselbe seine Formen festigen konnte, um so größer wurde die Macht seines Einflusses. Durch die vollständige Beherrschung der zeitlichen Dramatik mußte er in vielem

auch auf eine neben ihm stehende Kunstrichtung übergreifen. Die Werke Frank Wedekinds bezeugen also, daß ein anders gerichtetes Kunstwollen zur Zeit der naturalistischen Bewegung sehr stark von dieser beeinflußt wurde.

Wie verhält sich aber die nach der Überwindung des Naturalismus entstandene Dramatik zur Übernahme der von diesem geschaffenen szenischen Gestaltungsformen? Zur Beantwortung der Frage können die Werke von Georg Kaiser herangezogen werden. Die Szenenanweisungen für „Die Bürger von Calais" z. B. werden sofort überzeugen, daß auch hier die genaue Beschreibung des Naturalismus weiterlebt. Die genannte Stelle behandelt vor allem das Spiel von Personenmassen und lautet wörtlich: „Die offene Stadthalle. Ein roter Backsteinbau mit breiten Stufen, die Sitzreihen sind, nach einer Plattform ansteigend, wo kurze quadratische Säulenstümpfe das unsichtbare Dach tragen. Ein Vorbau, den eine Tür verschließt, teilt in der Mitte unten die Reihen. In den Stufen stehen die gewählten Bürger — hagere Gestalten im Bausch überweiter Gewänder —, abgekehrt und nach der Plattform aufschauend. Nur Eustache de Saint-Pierre, siebzigjährig, sitzt — vorn rechts — und blickt zu Boden. Am Vorbau zwei Wachen, ihre Lanzen vor der Tür kreuzend. Eine helle Glocke läutet nah und rasch — das Brausen vieler Glocken in der Ferne. An den äußeren Rand der Plattform gedrängt und in die Tiefe winkend und schreiend Bürgervolk. Der Lärm schwillt noch an, neue Ankömmlinge stoßen eine Gasse: Jean de Vienne - Fünfziger — taucht auf. Eine zweite Woge von Menschen und Geschrei läuft herauf: Dugueselins — schwarz geharnischt — erscheint. Hinter ihm sein Fahnenträger. Jean de Vienne hat sich umgedreht und erwartet Dugueselins: umtost, tauschen sie brüderlichen Kuß. Ein Offizier mit einem Trupp Soldaten ist oben gefolgt — hinter den vorgelegten Lanzen ist langsam die Menge verdrängt. Die Plattform liegt leer. Der Lärm verringert sich — schweigt. Indessen beginnen Jean de Vienne und Dugueselins die Stufen hinabzusteigen. Die nun entstehende heftigste Bewegung wiederholt die Vorgänge auf der Plattform: die gewählten Bürger empfangen die beiden mit hingestreckten Händen. Dann umarmen und küssen sie sich untereinander. Zwei Jünglinge — Jacques de Wissant und Pierre de Wissant — eilen über höhere Stufen und grüßen mit über-

schwenglicher Hingabe Jean d'Aire – einen hohen Siebziger. Die helle Glocke hört auf, auch die fernen Glocken. Jean de Vienne steht ganz unten rechts, ihm gegenüber hat sich Dugueſclins – das geschorene Haupt entblößt — niedergelassen. Die gewählten Bürger suchen ihre Plätze auf. Der Fahnenträger – die große Fahne vor sich — auf dem Vorbau."

Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn" steht dem Naturalismus ganz fern. Trotzdem sind, ebenso wie bei Kaiser, viele Angaben, z. B. die der Bühnenausstattung, noch sehr genau. Die Stimmungsschilderung durch Musik und Gesang erinnert gleichfalls an naturalistische Gestaltungsweise.

Nun hat die nachnaturalistische Dramatik nicht immer die szenischen Formen des Naturalismus übernommen. Ein anderes Werk von Hasenclever — die Tragödie „Antigone" — verwendet ganz unnaturalistische Anweisungen. So endet der zweite Akt folgendermaßen: „Trompetensignal hinter der Szene. Krieger zu Pferde jagen von allen Seiten in die Arena, reiten das schreiende Volk nieder. Ein Anführer sprengt bis vor die Stufen, reißt Antigone auf, wirft sie rücklings übers Pferd, jagt mit ihr durch die Mitte hinaus. Ihre Haare schleifen am Boden. Todesschreie. — Dunkelheit."

Hier fehlt jede Beziehung zum Naturalismus. Dieses Spiel, diese Szenerie sind nicht eingestellt auf Natürlichkeit. Man wird viel eher an Schillersche Dramatik erinnert. Es mag vor allem der der griechischen Antike entlehnte Stoff gewesen sein, der dieses Werk der Moderne den dramatischen Formen (auch der gebundenen Sprache) der deutschen Klassik wieder nahegebracht hat.

Bekannt und charakteristisch als dramatische Schöpfung der neueren Zeit ist auch Reinhard Goerings Tragödie „Seeschlacht". Es findet sich darin zu Anfang folgende Szenenanweisung: „Die Handelnden sind sieben Matrosen, die im Panzerturm eines Kriegsschiffes in die Schlacht fahren. Zu Beginn befinden sich alle, mit Ausnahme des dritten, fünften und siebenten, im Panzerturm; der sechste am weitesten im Hintergrund. Das Stück beginnt mit einem Schrei." Goering hat Eigenes mit seinen Anweisungen geschaffen. Sie sind der knappen, schlagwortartigen Sprache angepaßt. Selbst die eigenartige Rhythmik dieser Sprache

geben die Anweisungen manchmal wieder. Eine Stelle der Tragödie lautet: „Der dritte Matrose: Blödsinnig heiß hier drin! Klingelzeichen. Ein Schuß. Der zweite Matrose beobachtend: Dahinter. Klingelzeichen. Ein Schuß. Wie oben: Davor. Der dritte Matrose: Drei sitzt. Klingelzeichen. Ein Schuß. Der zweite Matrose: wie oben: Sitzt. Qualm. Feuer! Ein Strahl schießt an die Wolken. Hat ihn! Der dritte Matrose: Holt Atem, die Karre läuft."

Noch häufiger wiederholt sich dann im Laufe der Handlung dieses „Klingelzeichen. Ein Schuß" — ein Vorgang, der den Gleichtakt, das Kommandomäßige, die langsam das Leben im Panzerturm vernichtende Mechanik des Kampfes darstellen soll. Wie kurz die Anweisungen der „Seeschlacht" auch außergewöhnliche und bedeutsame Handlungsereignisse schildern, beweist dieses Beispiel: „Explosion im Turm. Er füllt sich mit Rauch. Alle liegen am Boden, nur der dritte Matrose steht sterbend gegen die Panzerung gelehnt."

In der nachnaturalistischen Dramatik scheint demnach der persönliche Formwille vor allem entscheidend zu sein für die szenische Gestaltung. Vielfach können wir engste Anlehnung an den Naturalismus feststellen; aber häufig ist die Ablehnung dieses Stils unverkennbar. Und es ist nur natürlich, daß die nachnaturalistische Epoche nicht ein bestimmtes künstlerisches Prinzip szenischer Gestaltung aufweist. Die Dramatik dieser Zeit kennt überhaupt keine allgemeingültigen Gestaltungsziele; der einheitliche Formwille ging verloren, als die naturalistische Bewegung nicht mehr allein herrschend war. So gibt nicht einmal die Art des Dramas einen festen Anhalt für das Szenische nachnaturalistischer Werke. Goerings „Seeschlacht"; Hasenclevers „Antigone"; auch Kornfelds „Verführung" verwenden vielfach gleichartig unnaturalistische Anweisungen und sind doch nach Form und Gehalt voneinander sehr verschieden. Bei dieser wechselnden dichterischen Einstellung ist es nicht möglich, allgemeine Feststellungen zu treffen. Die letzte Frage dieser Untersuchung — wie verhält sich die nachnaturalistische Epoche zu der szenischen Gestaltung des Naturalismus? — kann deshalb nur zusammenfassend beantwortet werden: Szenisches des Naturalismus lebt in *manchen* späteren Werken fort und dieser Einfluß hat bis in unsere Zeit fortgedauert. Jüngste dramatische Bestrebungen sind sogar als Neo-Naturalismus bezeichnet worden.

Literatur-Verzeichnis.

1. Robert F. Arnold: Das moderne Drama. Straßburg 1908.
2. Julius Bab: Wege zum Drama. Berlin 1906.
3. Julius Bab: Neue Wege zum Drama. Berlin 1911.
4. Julius Bab: Die Stiltendenzen im deutschen Drama der Gegenwart. Bonn 1914.
5. Julius Bab: Die Expressionisten und das Drama. (Die Schaubühne. 12. Jahrg.)
6. Julius Bab: Expressionistisches Drama. (Die Schaubühne. 12. Jahrg.)
7. Hermann Bahr: Expressionismus. München 1916.
8. Adolf Bartels: Die deutsche Dichtung von Hebbel bis zur Gegenwart. Neue Auflage in drei Teilen. Leipzig 1922.
9. Otto Brahm: Kritische Schriften über Drama und Theater. Herausgegeben von Paul Schlenther. 2. Auflage. I. Bd. (Ohne besondere Titelangabe), II. Bd. Literarische Persönlichkeiten aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1913—1915.
10. Sigmund Bytkowsky: Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. (9. Heft der Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von Theodor Lipps und R. M. Werner). Hamburg und Leipzig 1908.
11. Otto Doell: Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880 1890). Halle a. S. 1910.
12. Richard Elsner: Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung. In Einzeldarstellungen herausgegeben, II. Heft Max Halbe: Jugend. Berlin 1908.
13. Leo Feigl: Arthur Schnitzler und Wien. Eine Studie. Wien 1911.
14. Rudolf Franz: Der Monolog und Ibsen. Halle a. S. 1908.
15. Max Freyhan: Das Drama der Gegenwart. Berlin 1922.
16. Max Freyhan: Gerhart Hauptmann. Berlin 1922.
17. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas. Leipzig 1863.
18. Karl Hagemann: Moderne Bühnenkunst. I. Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. Berlin 1902. II. Der Mime. Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers. Berlin 1915.
19. Alfred Kerr: Schauspielkunst. (Die Literatur, herausgegeben von Georg Brandes. Bd. 9.) Berlin 1904.
20. Alfred Kerr: Das neue Drama. Berlin 1904.
21. Alfred Kerr: Deutsches Drama (Die neue Rundschau, Jan. 1908).
22. Alfred Kerr: Gesammelte Schriften. Erste Reihe. Berlin 1917.
23. O. E. Lessing: Die neue Form. Dresden 1910.
24. Rudolf Lothar: Das deutsche Drama der Gegenwart. München 1905.

25. Siegfried Mauermann: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Dissertation Berlin 1911. Vollständig in Palaestra. Bd. 102.
26. Richard M. Meyer: Die deutsche Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Sechste von H. Bieber fortgesetzte Auflage. Berlin 1921.
27. Richard Müller-Freienfels: Über die Formen der dramatischen und epischen Dichtung. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. VIII. 1913.)
28. Jos. Karl Ratislav: Arthur Schnitzler. Eine Studie. Leipzig 1911.
29. Emil Reich: Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen. Dresden 1903.
30. Julius Röhr: Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Dresden 1912.
31. Kurt Rotermund: Johannes Schlaf. Magdeburg 1906.
32. Arthur Rothenburg-Mens: Verhältnis der Schauspielkunst zum Drama. Leipzig 1906.
33. Heinz Schnabel: Über das Wesen der Tragödie. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. V. 1910.)
34. Paul Schlenther: Gerhart Hauptmann. Berlin 1922.
35. Paul Schliemann: Vom Gegensatz des klassischen zum modernen Drama. (Baltische Monatsschrift. Bd. LXXII.)
36. Wilhelm v. Scholz: Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur. München 1905.
37. Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1920.
38. Kurt Sternberg: Gerhart Hauptmann. Der Entwicklungsgang seiner Dichtung. Berlin 1910.
39. Emil Utitz: Die Kultur der Gegenwart. Stuttgart 1921.
40. Emil Utitz: Naturalistische Kunsttheorien. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. V. 1910.)
41. Emil Utitz: Kunstwahrheit und Naturwahrheit. (Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. XXXIV.)
42. Johannes Volkelt: Ästhetik des Tragischen. München 1897.
43. Oskar Walzel: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. II. Auflage. Berlin 1920.
44. Georg Witkowski: Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830. Leipzig 1912.
45. Georg Witkowski: Das moderne Drama. (Deutsche Literatur-Zeitung. Bd. XXIX.)
46. Roman Woerner: Henrik Ibsen. 2 Bde. II. Auflage. München 1912.

Lebenslauf.

Ich bin am 16. August 1899 zu Rostock-Riekdahl als Sohn des Schmiedemeisters Wilhelm Meincke geboren.

Meinen längsten Schulunterricht erhielt ich auf der Realschule zu Rostock, die ich Ostern 1916 mit dem Einjährigen-Zeugnis verließ. Nachdem ich die Zwischenzeit von der Schule fern gewesen war, kam ich Ostern 1917 in die Obersekunda des Realgymnasiums zu Rostock. Kurze Zeit später, am 14. Juni 1917, wurde ich zum Heeresdienste einberufen. Meine Militärdienstzeit in der Garnison, und von März 1918 bis zum Ende des Krieges im Felde, dauerte bis Januar 1919. Gleich nach meiner Entlassung trat ich dem an der Bismarck-Oberrealschule zu Stettin für Kriegsteilnehmer eingerichteten Unterrichtskursus bei. Herbst 1919 bestand ich an dieser Anstalt die Kriegsreifeprüfung.

Seit dem W. S. 1919/20 bis zum Ende des S. S. 1924 war ich fortlaufend bei der Universität Rostock immatrikuliert. Ich habe mein Studium mit dem Besuch von naturwissenschaftlichen Vorlesungen begonnen und mich dann der Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie, Ästhetik und während einiger Semester auch eingehender der Volkswirtschaftslehre zugewandt. Wegen der Beschäftigung mit Volkswirtschaftslehre war ich vorübergehend zwei Semester (S. S. 1921 und W. S. 1921/22) bei der juristischen Fakultät eingeschrieben.

Von meinen Universitätslehrern bin ich, für die Einführung in ihre Wissenschaften, den Herren Professor Dr. Utitz, Geheimrat Professor Dr. Erhardt, Geheimrat Professor Dr. Golther und Professor Dr. Hauptmann zu Dank verpflichtet.

Die Anregungen zu der vorliegenden Arbeit empfing ich in den Vorlesungen von Professor Dr. Emil Utitz und durch dessen Werk über „Die Kultur der Gegenwart". Auch dafür muß ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.